KNJIGA O HARFI

Rajka Dobronić-Mazzoni

SNL

27004

4409/67

1200

Rajka Dobronić-Mazzoni

Knjiga o harfi

UDŽBENICI SVEUČILIŠTA U ZAGREBU
MANUALIA UNIVERSITATIS STUDIORUM ZAGRABIENSIS

Odobreno rješenjem Odbora za izdavačku djelatnost Skupštine Sveučilišta u Zagrebu broj: 02-596/2-1982. od 21. lipnja 1982.

RAJKA DOBRONIĆ-MAZZONI

KNJIGA O HARFI

SNL

ZAGREB, 1983.

Recenzenti

Prof. dr KORALJKA KOS
Prof. RUBEN RADICA

UMJESTO PREDGOVORA

Moja knjižica pod naslovom HARFA koju je izdala godine 1963. Muzička naklada u Zagrebu naišla je na zanimanje i glazbenika i čitalaca, te je odavno već rasprodana.

Od tada je proteklo podosta vremena; u tom je razdoblju instrument u svijetu doživio pravu renesansu u pogledu popularnosti i općenite raširenosti. To se donekle primjećuje i u nas. Jednako se tako proširilo i produbilo moje saznanje o toj za me vrlo zanimljivoj temi, koja je imala vidno mjesto u općem razvoju glazbe, a time i naše i svjetske kulture.

Kao rezultat mojeg dugogodišnjeg bavljenja tim glazbalom i sabiranjem podataka o njemu nastala je sada ova KNJIGA O HARFI. U njoj sam pokušala prikazati bogatu povijest harfe na način koji bi mogao biti zanimljiv i za glazbenike i za laike, i ilustrirati je likovnim prilozima. Na njima su reproducirani sami instrumenti i umjetnička djela koja prikazuju harfu, a dijelom su rad ovdašnjih stvaralaca. Mnoga se od njih nalaze po bibliotekama i muzejima te javnim i sakralnim objektima na području Hrvatske (osim jedne iznimke) i nisu dosad objelodanjena ovako na okupu. Uz opis instrumenta i načina sviranja na njemu, nastojala sam s pomoću muzičkih ilustracija prikazati suvremene izvođačke mogućnosti harfe u želji da ova KNJIGA O HARFI potakne ponekog skladatelja da dade nov prilog domaćoj literaturi za harfu, a našu omladinu da zavoli i da se što više posvećuje ovom lijepom glazbalu.

U redigiranju konačnog teksta ove knjige pomoć su mi pružili recenzenti muzikolog prof. dr. Koraljka Kos i skladatelj prof. Ruben Radica svojim sugestijama i savjetima, a moja sestra dr. Lelja Dobronić u prikupljanju likovnih priloga. Za njihov trud izražavam im svoju duboku zahvalnost. Toplo zahvaljujem svim članovima Odbora za izdavačku djelatnost Sveučilišta u Zagrebu i njegovom predsjedniku drugu prof. Vladimiru Nagliću jer je njihovo razumijevanje i dodijeljena dotacija omogućila izdavanje ove KNJIGE O HARFI. Iskrenu zahvalnost upućujem i direktoru Sveučilišne naklade LIBER drugu Slavku Goldsteinu, urednici Leposavi Rubelli – Ligutić, lektoru Blagi Tabak – Aviani, tehničkom uredniku Marijanu Osmanu i ostalim radnicima Sveučilišne naklade LIBER koji su svojim trudom sudjelovali u objavljivanju ove knjige.

Zagreb 1981. *Rajka Dobronić – Mazzoni*

INTRODUCTORY NOTE

My previous book, THE HARP, published by Muzička Naklada in Zagreb in 1963, was well received by musicians and laymen alike and has long been sold out.

The harp has recently enjoyed a genuine revival in popularity throughout the world. During this period, I have explored this interesting subject in greather depth, a subject which has occupied a significant place in the general development of music and culture.

In this book, A HARP BOOK, I have attempted to present the rich history of the harp in a manner which could be of interest to either the musician or to the layman and have included numerous reproductions of works of art from around Croatia and various institutions.

In addition, I have also described the construction of the instrument and playing techniques. By means of musical illustrations, I have endeavored to present modern performance possibilities on the harp in the hope of stimulating some of our composers to write for and to encourage young people to become better acquainted with this beautiful instrument.

I am grateful to Professors Koraljka Kos and Ruben Radica, and my sister Lelja Dobronić for their helpful criticisms.

This book was financed by the Zagreb University Committee of Publications. Special thanks are due to its President, Professor Vladimir Naglić. The kind interest and help of the LIBER UNIVERSITY PUBLISHERS staff, especially its directors, Mr Slavko Goldstein, Mrs Leposlava Rubelli – Ligutić, Mrs Blaga Tabak – Aviani and Mr Marijan Osman are gratefully acknowledged.

Zagreb 1981. *Rajka Dobronić – Mazzoni*

Povijesni razvitak harfe

PORIJEKLO I OPĆE KARAKTERISTIKE HARFE

Nastanak harfe posve je neizvjestan isto kao i vrijeme njezinih prvih početaka. Znamo da se već u trećem tisućljeću prije naše ere nalaze žičani trzalački instrumenti tipa harfe vrlo dobre i svrsishodne građe na širokim geografskim prostorima koji sežu od Male Azije i Egipta (uz Nil) do Srednje i Južne Azije, Dalekog Istoka (zemlje finsko-ugarskih plemena), Južne Evrope i Afrike. Najstarije vijesti koje imamo o harfama iz četvrtog su tisućljeća pr. n. e. i kazuju da su joj počeci očito znatno stariji i da se gube u tami prethistorije ljudskog roda.

Od prvih je primitivnih oblika do danas instrument u biti ostao isti, jednako kao i način sviranja i proizvodnja tona: trzanje žica golim prstima (jagodicama), uz vrlo rijetke iznimke. Značajka je harfe u svim epohama da su joj *žice položene okomito na kutiju za rezonanciju*, tako da s rezonatorom tvore *pravi kut*, a nisu razapete preko njega (kao primjerice kod citre). Osim toga, na harfi je *svaka žica različite duljine*. Građa za izradu instrumenta gotovo je uvijek drvo, a već su u starom vijeku harfe imale otvore za zvuk i to *na gornjoj* površini kutije za rezonanciju. Tek se u novije vrijeme oni stavljaju *na donjoj* strani. U egipatskim se papirusima kao materijal za izradu žica spominju crijeva mačaka i deva, no većinom su to bila, kao i ova današnja, ovčja crijeva. Vrlo su se rijetko za žice uzimale životinjske strune i tetive ili biljna vlakna, a samo su poneki tipovi instrumenta imali metalne (bakrene, ponekad srebrne i zlatne) ili svilene žice.

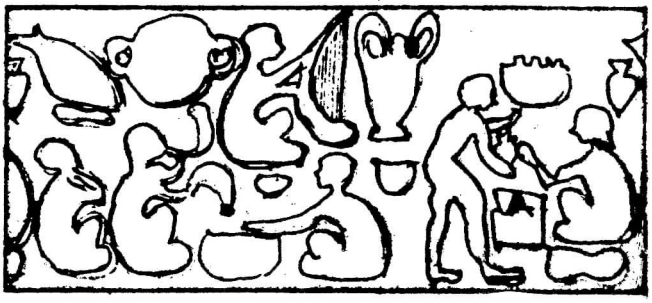
Legenda kaže da je harfa nastala iz običnog lovačkog luka, kojemu je s vremenom dodavan sve veći broj tetiva. Najjednostavniji tipovi harfa iz prošlosti, kao i instrumenti nekih današnjih plemena i naroda na niskom stupnju civilizacije potvrđuju donekle tu teoriju: jedan je širi šuplji, većinom drveni dio (rjeđe tikva ili njoj slično) koji služi kao kutija za rezonanciju, čvrsto povezan s lukom koji čini vrat harfe (slike 6 i 7). Između tog rezonatora i vrata razapete su žice.

S obzirom na konstrukciju postoje tri osnovna tipa harfa:

1) harfa u *obliku luka* (gore opisana – slike 6 i 7),
2) *kutna harfa* kod koje su vrat i kutija za rezonanciju spojeni pod nekim određenim kutom (slike 6 i 13),
3) *harfa s okvirom* koja ima: a) vrat i b) rezonator što su spojeni sa c) prednjim stupom. Ova tri osnovna konstrukcijska dijela čine *okvir* instrumenta (slika 15). Takva je tipa i današnja harfa.

Slika 1 *Znak za harfu u sumerskom pismu, oko 3100 pr. n. e.*

Fig. 1 *Sumerian symbol for harp, about 3100 B. C.*



Slika 2 *Otisak pečata nađen u Iranu, oko 3400 pr. n. e.*

Fig. 2 *Seal, found in Iran, about 3400 B. C.*

Slika 3 *Žena s harfom. Detalj sumerske glinene pločice iz hrama Sin u Kafagu, današnji Irak. Oko 3000 pr. n. e.*

Fig. 3 *Woman with harp. Detail form a sumerian limestone plaque, the Sin temple, Khafage (Iraq). About 3000 B. C.*

HARFE STARIH KULTURNIH NARODA

Sumerani i Egipćani, dva kulturna naroda starog vijeka koja su imala organizirani glazbeni sistem, ostavila su prva svjedočanstva o harfi i neke sačuvane primjerke instrumenta.

Sumerani – prvi narod u Mezopotamiji za koji nam je poznato da se služio *pismenim načinom izražavanja* – imali su u svom slikovnom, piktografskom pismu poseban znak za harfu (slika 1). Iako dakle prvi znakovi stižu iz četvrtog tisućljeća pr. n. e., i danas je lako prepoznatljivo da se radi o harfi. Na više je različitih lokaliteta nađen popis tadanjih zanimanja iz oko godine 2.600, gdje je odmah iza *vrhovnog pjevača* naveden i *vrhovni svirač harfe*, koju su zvali *balang*. Ova se ista oznaka, ali bez pridjeva *vrhovni* nalazi u još starijem tekstu iz oko 3.100 pr. n. e. Likovno svjedočanstvo (otisak pečata) o različitim zanimanjima među kojima se nalazi i svirač harfe nađeno je na teritoriju današnjeg Irana, a potječe iz vremena oko godine 3.400. pr. n. e. (slika 2). Poznato je da je harfa bilo jedno od glavnih glazbala kod različitih sumerskih obrada od kojih su neki imali erotski karakter.

Harfu su stari Sumerani i Babilonci smatrali nižim božanstvom, pa su joj prinosili životinjske žrtve. U ranijem su je razdoblju svirale žene sjedeći, klečeći ili stojeći (slika 3), dok na kasnijim svjedočanstvima vidimo češće muškarce. Ponegdje se jasno razabire trzanje žica razdvojenim prstima. Nađeno je i nekoliko prikaza životinja koje sviraju harfu (većinom magarci i konji). U antičkim je kulturama, naime, bilo rašireno vjerovanje da su životinje predstavnici demonskog i božanskog svijeta i da demoni, različita čudovišta i božanstva rado prihvaćaju životinjski lik. Slično je vjerovanje ušlo i u kršćanski srednji vijek i stopilo se s pučkim predanjima o đavlu kao simbolu zla koji je poprimio životinjsko obličje. Često su ti đavli, odnosno antički demoni bili prikazivani kao životinje s instrumentima, među kojima se nerijetko nalazi harfa. U našim se krajevima to vjerovanje zadržalo sve do potkraj 18. stoljeća (slika 4).

Bilo je sumerskih harfa različitih oblika i veličina. Najstarije su imale tri do sedam žica (većinom tri), a kasnije i više. Jedan sumerski tekst iz oko godine 2.000. spominje harfu izrađenu iz cedrovine. Sve su bile lučnog ili pravokutnog tipa, to jest bez prednjeg stupa. Jedan od rijetkih primjeraka harfe s prednjim stupom koji je poznat iz starovijekih kultura vidi se na prikazu tzv. harfe iz Meggida, koji je nađen na području današnjeg Izraela, a potječe iz oko godine 3.000. pr. n. e. Okolnosti govore da je i taj tip harfe, graviran na kamenom podu neke grobnice, sumerskog porijekla (slika 5).

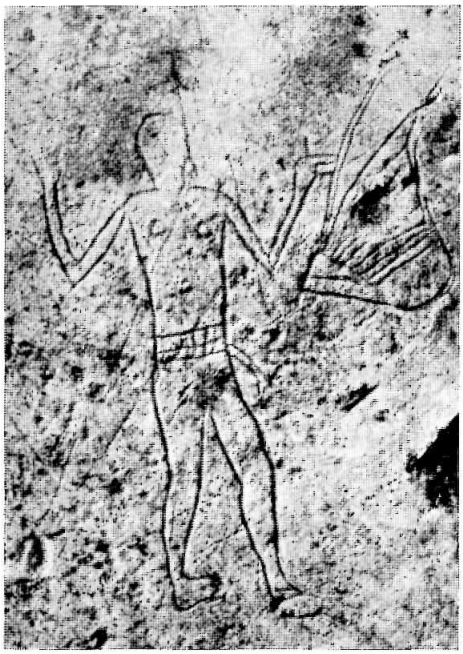
U starom je Egiptu sviranje na harfi bilo na tako visokoj cijeni da je imalo svoju zaštitnicu, boginju HATHOR. Poznato nam je da su mnogi harfisti kojima su ostala zabilježena imena (npr. svirača Nebnefert), bili vrlo ugledne ličnosti na faraonskim dvorovima.

U Egiptu je harfa prošla dugačak razvojni put. U Arhajskom razdoblju i u Staroj državi (3.100 – 2.181) instrumenti su bili većinom mali, slabo zavinutog lopatastog oblika sa četiri do šest žica. Svirali su ih muškarci i žene klečeći ili stojeći, a neke su manje tipove nosili na ramenu u povorkama. Iz tog su vremena ostali sačuvani neki originalni primjerci (slika 6).

Zanimljivo je da su gotovo do naših dana domoroci Konga, Etiopije i Nigerije zadržali harfu (slika 7) vrlo sličnu egipatskoj otprije četiri tisuće godina, kakva je na-

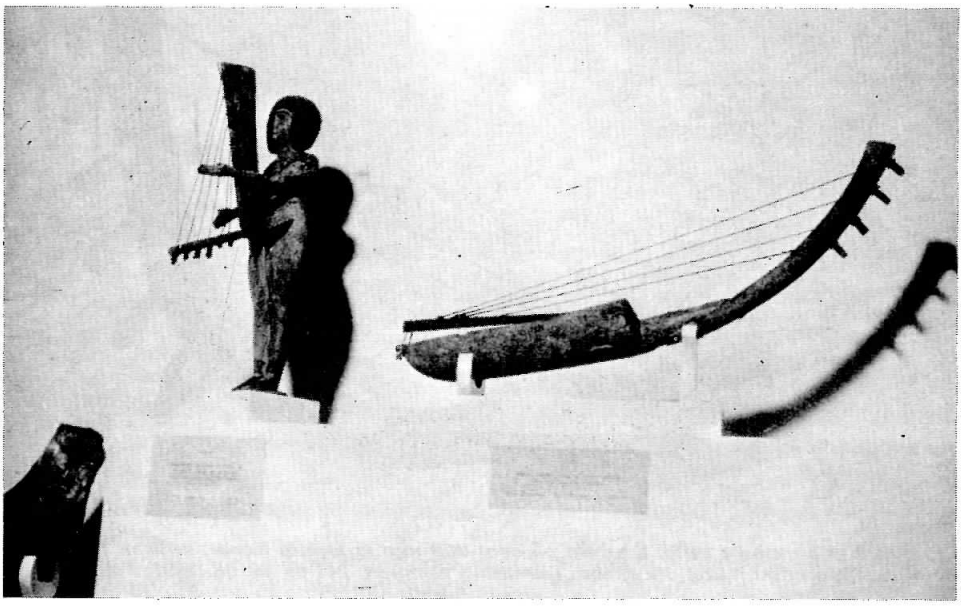
Slika 4 Jarac koji svira harfu. Licitarski kalup izrađen iz tvrdog drva, Maribor, svršetak 18. stoljeća. Pokrajinski muzej Maribor

Fig. 4 Goat playing harp. Wooden cookie molding board, Maribor late 18 th century. Maribor Regional Museum



Slika 5 Harfist iz Meggida, oko 3000 pr. n. e.

Fig. 5 Meggido harpist, about 3000 B. C.



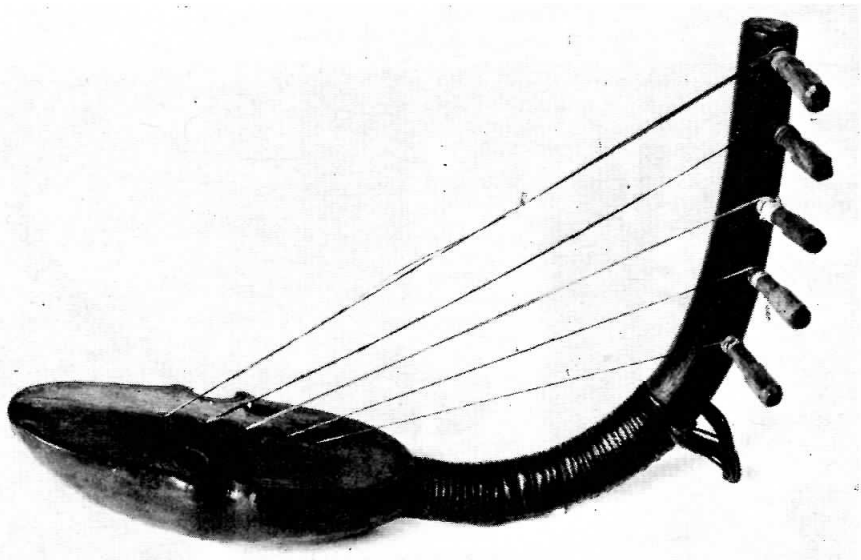
Slika 6 Egipatske harfe: harfa blago zavinutog lučnog tipa (Egipatska stara država, 3100–2181 pr. n. e.) i drvena statueta ženskog lika s kutnom harfom (oko 730–656 pr. n. e.). British Museum, London

Fig. 6 Egyptian harps: moderately arched type (3100–2181 B. C.) and a wooden statuette of woman with corner harp (about 730–656 B. C.) British Museum London

đena u jednoj faraonskoj grobnici. Etnografski muzej u Zagrebu posjeduje lijepu malu kongoansku harfu, dio zbirke afričkih rukotvorina i umjetnina koje je na svojim putovanjima sakupio putopisac i istraživač Dragutin Lerman.[1] Harfa je dugačka oko 40 cm, a visoka oko 25 cm. Obla kutija za rezonanciju je presvučena životinjskom kožom. Sama površina za rezoniranje koja se nalazi na gornjoj strani kutije ima na sebi dva otvora kroz koje izlazi zvuk, a izrađena je također od kože. Vrat harfe je izdjelan iz savinutog drveta i nosi pet drvenih vijaka (čivija) oko kojih je omotano pet žica biljnog porijekla.

U Srednjoj egipatskoj državi (1.991–1.786) glazbalo je postalo veće, korpusa zaobljenog u veliko korito koji je s vratom činio oštar luk. Tip uz koji je svirača klečala (slika 8) često je imao podnožak, pet do dvanaest žica, a bio je bogato ukrašen jednako kao i onaj uz koji je harfistica stajala (slika 9). U Novoj državi (1.552–1.069) harfe su većinom bile velike, imale i po dvadesetak žica, a često su ih svirali svećenici pri bogoslužju (slika 10). Jedan tekst Ahmesa I, prvog faraona 18. (1.551–? p. n. e.) dinastije spominje „harfu iz ebanovine inkrustiranu zlatom i srebrom, sa srebrnim dugmetima lavljeg lika". Bilo je i različitih prijelaznih tipova. U kasnijem je vremenu harfa u Egiptu postala omiljeno kućno glazbalo (slika 11). Svirala ju je i žena kralja Ptolomeja I (306–285).

[1] Dragutin Lerman rođen 1863. u Slavonskoj Požegi, umro 1918. u Kreševu. Putovao Kongom (današnji Zair), neko vrijeme bio član Stanleyeve ekspedicije, kasnije komesar belgijske vlade za Istočni Kongo. Bilježio običaje i način života crnačkih plemena.



Slika 7 Kongoanska harfa. Glazbalo plemena Wakongo iz Donjeg Konga, svršetak 19. stoljeća. Etnografski muzej u Zagrebu. Lermanova zbirka br. 241 od 16. 06. 1891. Foto Jozo Vranić, Zagreb

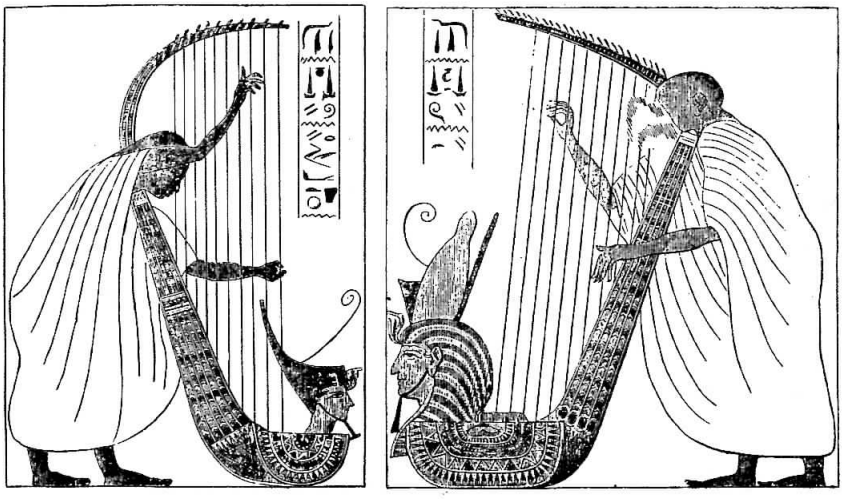
Fig. 7 Congo harp, Wakongo tribe in the Lower Congo, late 19 th century. Zagreb Ethnological Museum — Lerman Collection No. 241 of 16 June 1891. Photo by Jozo Vranić, Zagreb

Slika 8 Egipatska harfa uz koju sviračica kleči. Isječak slikarije iz grobnice Rekme Rea, prvog ministra pod faraonima Tutmosisom III i Amenofisom II (1438/1430–1412 pr. n. e.), Teba

Fig. 8 Egyptian harp, played in a kneeling position. Detail of a painting from the grave of Rekme-Re, first minister under Pharaons Thutmose III and Amenophis II (1438/1430–1412 B. C.), Thebes

Slika 9 Egipatska harfa uz koju sviračica stoji. Isječak slikarije iz grobnice Nakta, Amonova svećenika pod faraonom Amenofisom II (1438/1430–1412 pr. n. e.), Teba

Fig. 9 Egyptian harp, played in a standing position. Detail of painting in the grave of a priest of Amon Nakt, under Pharaon Amenophis II (1438/1430–1412 B. C.), Thebes



Slika 10 Egipatski svećenici sviraju stojeći velike harfe. Slikarija iz grobnice Ramsesa IV (1112–? pr. n. e.)

Fig. 10 Egyptian priests playing large harps in a standing position. Painting in the sepulchre of Rhamses IV (1112–? B. C.)

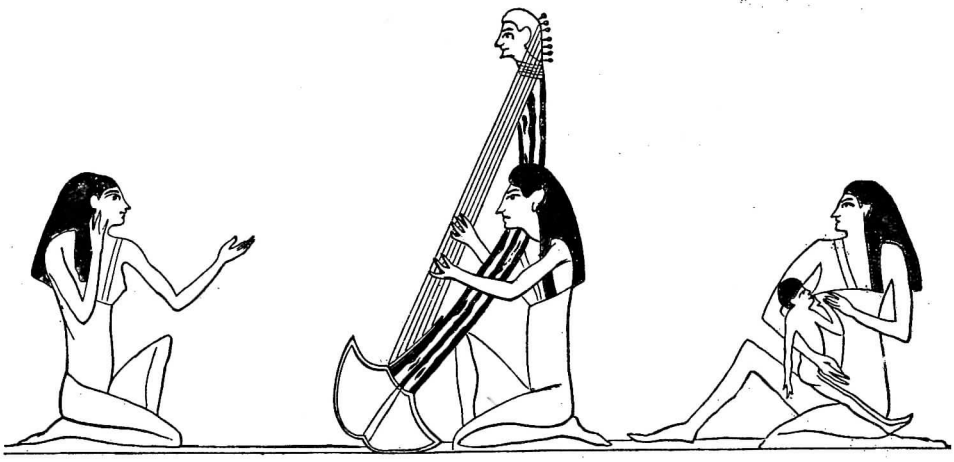
Od harfa drugih kulturnih naroda staroga vijeka pažnje su vrijedna dva asirska tipa od kojih je jedan imao vodoravno položeno devet žica po kojima je svirač udarao batićem kao kod cimbala. Kod drugog se tipa, poznatog i u Babiloniji, kutija za rezonanciju nalazila *iznad* žica (njih četrnaest do dvadeset i jednu), a svirač je glazbalo pričvrstio o rame s pomoću remena, te je tako mogao svirati i hodajući (slike 12 i 13).

Iako Biblija na mnogo mjesta spominje glazbala sa žicama, nije još ni danas znanstveno dokazano jesu li starohebrejska glazbala KINNOR i NEBEL bili harfe. No kako je u susjednih Sumerana i Egipćana bilo vrlo razvijeno sviranje harfe, pretpostavlja se da su ih imali i stari Židovi. Dosad još nisu pronađena likovna svjedočanstva, a od pismenih se *nebel* (BNVl = b nevel) sa deset žica spominje i u Kumranskim svicima[2] u knjizi „Rat sinova svjetla protiv sinova tame" na više mjesta. Smatra se da je taj općenito raširen hebrejski instrument bio harfa. Legenda da je harfa atribut kralja Davida nastala je mnogo kasnije.

Stari Grci i Rimljani poznavali su različite žičane instrumente, od kojih su najrašireniji bili lira i kitara. Homer opširno opisuje Odisejevo ugađanje i svirku na glazbalu s crijevnatim žicama. Na slikarijama s grčkih vaza vide se i harfe različitih tipova i veličina od kojih neke imaju čak i prednji stup, ali su sve većinom azijskog porijekla. Spominje se neki *Anaksiles,* no samo kao graditelj, a ne i usavršitelj tog instrumenta. Kako su je svirale većinom žene, smatra se da je harfa, zvana *magadis* bila u pretklasičnoj i klasičnoj Grčkoj kućno glazbalo.

Iz staroga Rima ostalo je vrlo malo dokaza o upotrebi harfe. Na ostatku etrurske vaze iz mjesta Ruvo prikazana je velika harfa asirskog tipa sa osamnaest ili dvadeset žica.

[2] Kumran je bio samostan sekte Esena na obali Mrtvoga mora u Izraelu (140. p.n.e. do 135 n.e.). U pećinama u njegovoj okolici nađeni su 1947. rukopisi na koži s djelovima Biblije na hebrejskom jeziku. Analize su pokazale da su oni najstariji dosad poznati sačuvani tekstovi Biblije, nazvani po Kumranu, gdje je postojao skriptorij u kojemu su bili napisani.



Slika 11 Prizor iz egipatskog kućnog života

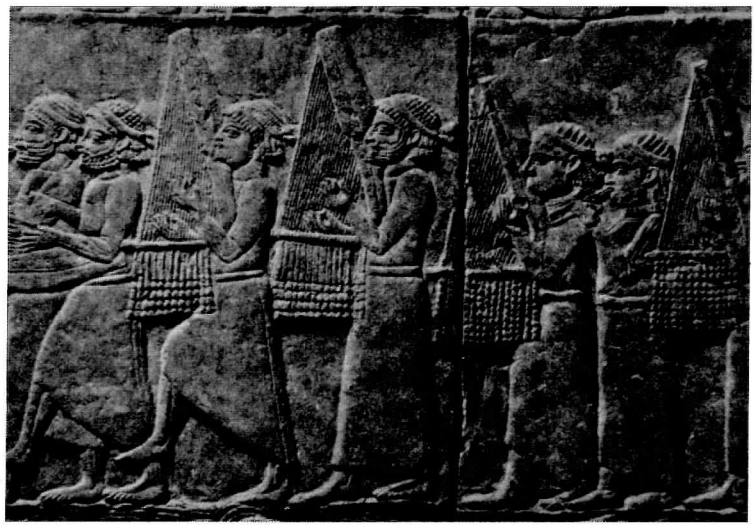
Fig. 11 Domestic egyptian scene

Slika 12 Babilonska harfa s kutijom za rezonanciju iznad žica. Reljefna figurica izrađena u terakoti. Prva babilonska dinastija, oko 1830–1600 pr. n. e.

Fig. 12 Babylonian harp with a sound board over the strings, terra cotta relief figure. Babylonian First Dynasty 1830–1600 B. C.

Pretpostavlja se da su prvi kršćani, preuzevši dobrim dijelom od hebrejskog naroda glazbu i način muziciranja, svirali kod svojih bogoslužja harfu koja je sličila židovskom *nebelu.*

Iz vremena propadanja Rimskog carstva i provale barbara nemamo nikakvih dokumenata o harfi, osim predaje da je ona bila vrlo popularna kod germanskih naroda. Spominje se da su Germani prilikom upada u Rimsko carstvo donijeli sa sobom harfu koja je bila savršenija od tadanje rimske ili grčke.



Slika 13 Asirska kutna harfa. Reljef s unutrašnjeg zida Senaheribove palače, Niniva. Doba Ašurbanipalove vladavine (669–626 pr. n. e.), British Museum, London

Fig. 13 Assyrian corner harp. Relief from an internal wall of the palace of Sennacherib, Ninaveh, from the reign of Assurbanipal 669–626 B. C. British Museum London

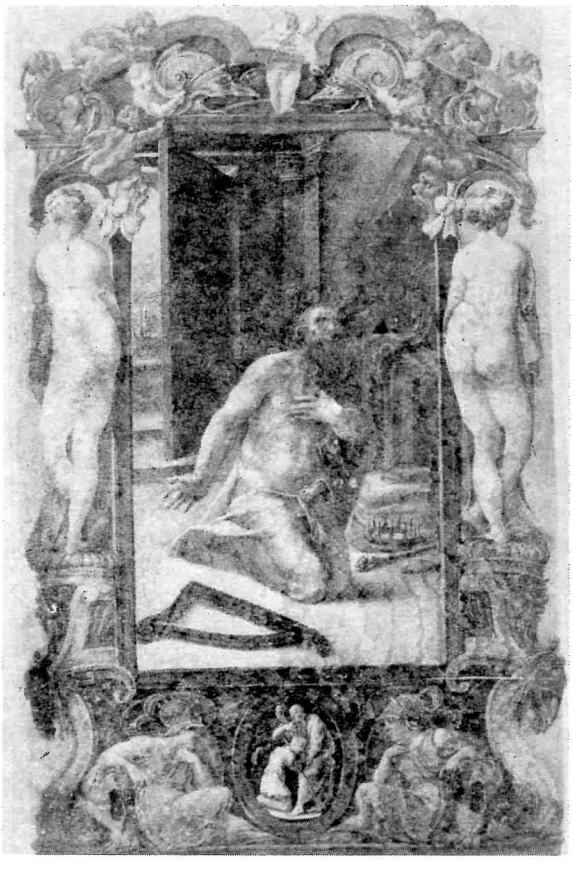
Slika 14 Firdusi: Šahnama (Knjiga perzijskih kraljeva). Prizor iz privatnog života. Rukopis vjerojatno rađen u Carigradu 1573. Arhiv Hrvatske Zagreb, MS A 1. fol. 454 verso. Foto Arhiv Hrvatskė, Zagreb

Fig. 14 Firdusi: Shahnama (Book of Persian Kings). Domestic scene. Manuscript from 1573, probably written in Istambul. Archives of Croatia, Zagreb, MS A 1. fol. 454 verso. Photo by Archives of Croatia, Zagreb

PRVE EVROPSKE HARFE

U Evropi do 8. odnosno 9. stoljeća nemamo nikakve materijalne dokaze o tom instrumentu. Kako je već navedeno, specifičnost u gradnji evropske harfe jest u tome što ona ima *okvir*. Tip harfe starih naroda, koja se sastojala od žica razapetih između kutije za rezonanciju i vrata instrumenta zadržao se u azijskim kulturama vrlo dugo (slika 14). No već kod prvih evropskih harfa nalazimo da su taj vrat i rezonator međusobno povezani trećim dijelom harfe, to jest *stupom*. Od tada ta tri dijela: stup, vrat i kutija za rezonanciju čine, vjerojatno radi konstrukcijskog pojačanja i veće zvučnosti, zatvorenu cjelinu – *okvir* (slika 15).

Sudeći prema najstarijim likovnim prikazima evropska harfa potječe s britanskog otočja. Jesu li je nordijski narodi prilikom upada na te otoke donijeli sa sobom ili su je već otprije poznavali domaći stanovnici, dosad nije razjašnjeno. Neki znanstvenici smatraju da su harfu u današnju Britaniju donijeli još stari Feničani na svojim pomorskim putovanjima oko 1.200. pr. n. e.



Slika 15 Harfa s okvirom. David u molitvi. Minijatura Julija Klovića (Julius Clovius Croata) 1498–1578

Fig. 15 Frame harp. Praying David. Miniature by Julije Klović (Julius Clovius Croata) 1498–1578

Slika 16 Kralj David s harfom. Crtež-minijatura u rukopisnoj knjizi „Evangelia Lucae et Ioannis", 11. stoljeće. Bibliotheca Metropolitana MR 153, fol. 1 u Nacionalnoj i sveučilišnoj biblioteci u Zagrebu

Fig. 16 King David with harp, miniature drawing in a manuscript „Evangelia Lucae et Ioannis", 11th century. Bibliotheca Metropolitana MR 153, fol 1, National and University Library in Zagreb

Na evropsko kopno harfa je donesena pod nazivom CHITARA ANGLICA i prvi je put prikazana u 9. stoljeću u Utrehtskom psaltiru.[3] Nacionalna i sveučilišna biblioteka u Zagrebu čuva rukopis na pergameni iz 11. stoljeća *Evangelia Lucae et Ioannis* u kojemu se na prvoj stranici nalazi crtež (veličine 7 x 6 cm) kralja Davida s harfom.

Slika 17 Svirač harfe. Reljef na korskoj klupi u katedrali Sv. Dujma u Splitu. Rad majstora Buvine, 13. stoljeće

Fig. 17 Harpist. Relief on chair stall, Split Cathedral, by Master Buvina, 13 th century

[3] Utrehtski psaltir (Carlovingian manuscript), rukopisna knjiga nastala oko godine 820. ili 830. Uz tekst sadrži crteže perom na pergameni koji prikazuju prizore iz dnevnog života (ladanje, trgovinu, građevine, ljude, životinje i sl.). Čuva se u Sveučilišnoj biblioteci nizozemskog grada Utrechta.

Slika 18 Kralj David s harfom. Minijatura u inicijalu „B" (Beatus) u rukopisnoj knjizi „Breviarium Zagrabiense", 14. stoljeće. Bibliotheca Metropolitana MR 120 u Nacionalnoj i sveučilišnoj biblioteci u Zagrebu

Fig. 18 King David with harp, illuminated letter „B" (Beatus), in a manuscript „Breviarium Zagrabiense", 14 th century, Bibliotheca Metropolitana MR 120, National and University Library in Zagreb

Slika 18 a Kralj David s harfom. Minijatura u inicijalu „B" (Beatus) u rukopisnoj knjizi „Biblia solemnis ecclesiae Cathedralis Zagrabiensis", 14. stoljeće. Bibliotheca Metropolitana MR 159 u Nacionalnoj i sveučilišnoj biblioteci u Zagrebu

Fig. 18 a King David with harp, illuminated letter „B" (Beatus) in a handwritten book „Biblia solemnis ecclesiae Cathedralis Zagrabiensis", 14 th century, Bibliotheca Metropolitana MR 159, National and University Library in Zagreb

Kralj s krunom na glavi sjedi na prestolju, drži trokutnu harfu među koljenima oslonjenu na lijevo rame. Jasno se razabire rezonator, zavinut prednji stup i harfin vrat, koji završava životinjskom glavom. Harfa ima pet vijaka (čivija) i osam žica, koje David trza desnom rukom, dok lijevom pridržava glazbalo za stup (slika 16).

Među različitim nazivima za glazbene instrumente i mnoštvom tipova srednjovjekovnih glazbala danas nije uvijek lako razabrati o kojem se instrumentu radi. Kako je već navedeno, za harfu je karakteristično, za razliku od drugih žičanih trzalačkih instrumenata, da je trokutastog (vrlo rijetko četverokutnog) asimetričnog oblika i da su joj žice različite duljine. Nekoliko likovnih primjeraka srednjovjekovnih harfa kao i profili sačuvanih svjedočanstva o njima s područja Hrvatske dokazuju da je tih glazbala bilo i na našem području (slike 17, 18, 18a, 19, 20 21). Iz njih je vidljivo da su u ranom srednjem vijeku harfe bile vrlo primitivne građe te su se na njima mogle izvoditi posve

Slika 19 Anđeo s harfom (srebro pozlaćeno, visina 62 mm), rađen prije 1406. godine. Riznica zagrebačke katedrale. Foto Jozo Vranić, Zagreb

Fig. 19 Angel with harp, gold-plated silver, 62 mm in height, before 1406. Treasure of the Zagreb Cathedral. Photo by Jozo Vranić, Zagreb

jednostavne melodije ili tek nekoliko akorda. No i tako skromnih mogućnosti bijahu vrlo omiljele u raznim društvenim slojevima diljem čitave Evrope. Služile su kao pratnja pjevanju, plesu ili pak za kratke solističke interludije. Sviralo se harfe na maskaradama, procesijama, svadbama, pogrebima, u scenskim prikazivanjima (za intermezza i balete), na gozbama, vrtnim svečanostima i mnogim drugim prilikama. Od 9. do 12. stoljeća ova jednostavna, tako zvana *obična harfa* bila je glavno glazbalo minnesängera, barda, trubadura i drugih putujućih svirača. Osim što je bila raširena među pukom, bila je osobito cijenjena na feudalnim dvorovima. Francuski kraljevi Ivan Neustrašivi, Filip Smjeli, Filip Dobri i još neki imali su „ne manje od šest svirača harfa u svom orkestru".

Kod sjevernih su naroda svirači harfe bili često istaknute političke ličnosti. U srednjovjekovnoj Irskoj i Engleskoj smjelo se dužniku zaplijeniti svu imovinu osim harfe, dok je kod Franaka postojao zakon prema kojemu je bio strogo kažnjen svatko tko bi ozlijedio ruku svirača harfe.

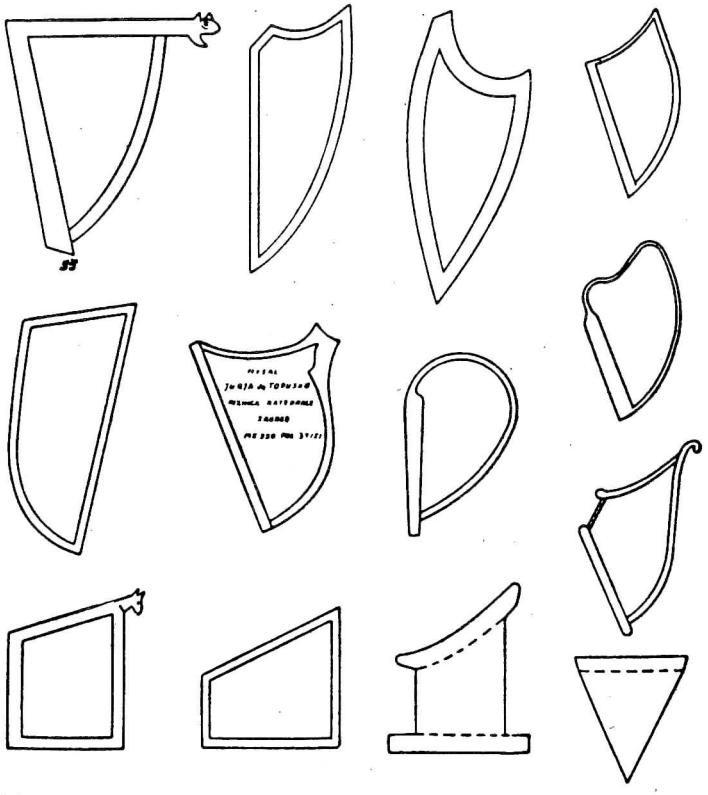
Guillaume de Machault (1.300 – 1.377) u raspravi „Dit de la harpe" spominje da je instrument imao dvadeset i pet žica. Uz lutnju harfa je bila najomiljenije glazbalo gotičke epohe. U 14. i 15. stoljeću često se spominje tako zvani *gotički tip* harfe (slika 22). Taj je elegantni oblik *obične* harfe s rezonatorom i stupom gotovo iste duljine, a s kratkim vratom, prikazan na vrlo oštećenoj freski iz 1.470–1.479. u župnoj crkvi u Lovranu.

Slika 20 Anđeo s harfom. Detalj poliptiha Lovre Marinova Dobričevića u crkvi Sv. Marije u Dubrovniku 1465–1466

Fig. 20 Angel with harp. Detail from the altar painting by Lovro Marinov Dobričević, St. Mary's Church, Dubrovnik 1465–1466

Slika 21 Profili srednjovjekovnih harfa koje se pojavljuju na likovnim spomenicima s područja Hrvatske. Prema studiji Koraljke Kos: „Muzički instrumenti u srednjovjekovnoj likovnoj umjetnosti Hrvatske", Zagreb, Rad JAZU 1969

Fig. 21 Types of medievales harps from the territory of Croatia, taken from a study by Koraljka Kos „Musical Instruments in Croatian Fine Arts During the Middle Ages", „Rad", published by the Yugoslav Accademy of Science and Arts, Zagreb 1969



Slika 22 Kralj David s harfom. Detalj prozorskog stakla u crkvi Sv. Lovre u Nürnbergu. Izradio Peter Hemmel iz Andaua 1480

Fig. 22 King David with harp, window detail, St. Lorenz Church, Nürnberg, by Peter Hemmel von Andau 1480

HARFE 16. I 17. STOLJEĆA

Njemački muzičar Michael Praetorius (1.571–1.621) u djelu „Syntagma musicum" (1.615–1.619) vrlo opširno opisuje tri tipa harfa koje su bile u upotrebi na prijelazu iz srednjega u novi vijek. Bile su to: *obična harfa, irska harfa i dvostruka harfa.*

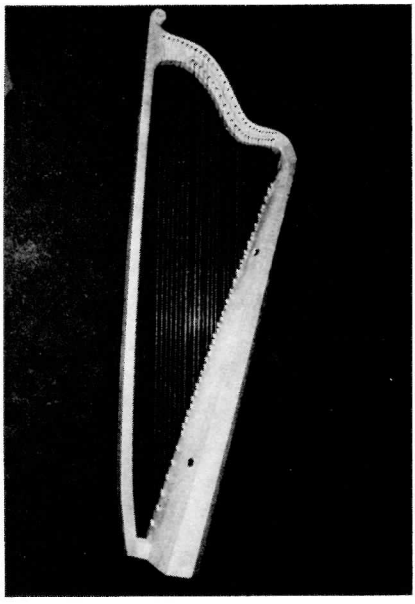
Već spomenuta *obična harfa* zadržala je vrlo jednostavnu konstrukciju s malim brojem žica dijatonski intoniranima. No na taj su se sistem tužili mnogi pisci onog vremena jer je harfa bila dijatonska, a glazba je polutonska; drugim riječima: u skali je harfe nedostajalo pet polutona. Taj su nedostatak svirači pokušavali nadoknaditi na različite načine od kojih je najčešći bio pritiskanje žice prstom o vrat harfe. Tim su skraćenjem žice postizali željeno povišenje od pola tona. Taj je način, međutim, bio vrlo neprikladan, jer je omogućavao samo najjednostavnije modulacije. Isto tako pokušaji da se u niz žica za cijele tonove uvrste i one za polutonove nisu dali zadovoljavajuće rezultate. Tih je žica u tom slučaju bilo toliko da svirač jednom rukom nije mogao obuhvatiti niti jednu oktavu.

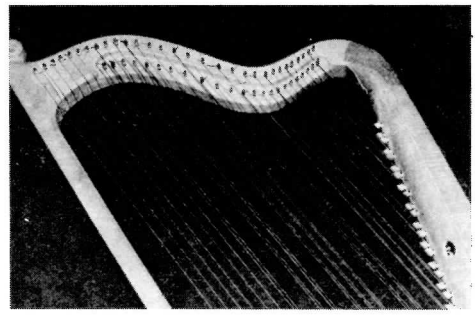
Drugi je tip *irska harfa*, bio jednako primitivan do 14. stoljeća, kada je postao veći, finije izradbe, katkada i sa trideset žica. U irskim se i škotskim muzejima čuva nekoliko skupocjenih primjeraka harfa s umjetnički ukrašenim rezonatorom i vratom, za koje znanstvenici smatraju da su izrađene oko 1.400. a možda i prije (O'BRIAN BORU HARP, Dublin, LAMONT HARP, QUEEN MARY'S HARP, Edingbourgh). Karakteristično je za irske harfe da su sve imale metalne žice koje su svirači, zvani harperi, trzali dugačkim noktima, te da je i rezonator i vrat bio izrađen iz jednog komada drveta (slika 23). U kasnijem su razvoju mogućnosti irske harfe povećane na zanimljiv način. Vincenzo

Galilei, otac slavnog Galileja piše 1.589, a to potvrđuje i Dante, da je u Italiju donesena iz Irske *harfa sa dva niza žica*. Jedan je od njih bio ugođen za cijele tonove, a drugi za polutonove. Osim ove, u Italiji 16. i 17. stoljeća bijaše raširena *dvostruka harfa* (arpa doppia). Ona je također imala dva niza žica, no oni nisu bili usporedni kao u irske, nego su se ukrštavali, tvoreći neku vrstu stošca. Bio je to golem instrument, visine preko 170 cm, a na podnožju širine i do 110 cm (slika 24). Ta je harfa pružala dotad u Italiji nepoznate kromatske i zvukovne mogućnosti, te je ubrzo postigla vrlo velik uspjeh. Skladatelji je stadoše upotrebljavati kao komorno glazbalo i za pratnju pjevanju.

Slika 23 Staroirska harfa, oko 1400. Trinity College, Dublin

Fig. 23 Ancient Irish harp, about 1400. Trinity College, Dublin





Slika 23 b Detalj renesansne harfe s dvostrukim nizom usporednih žica

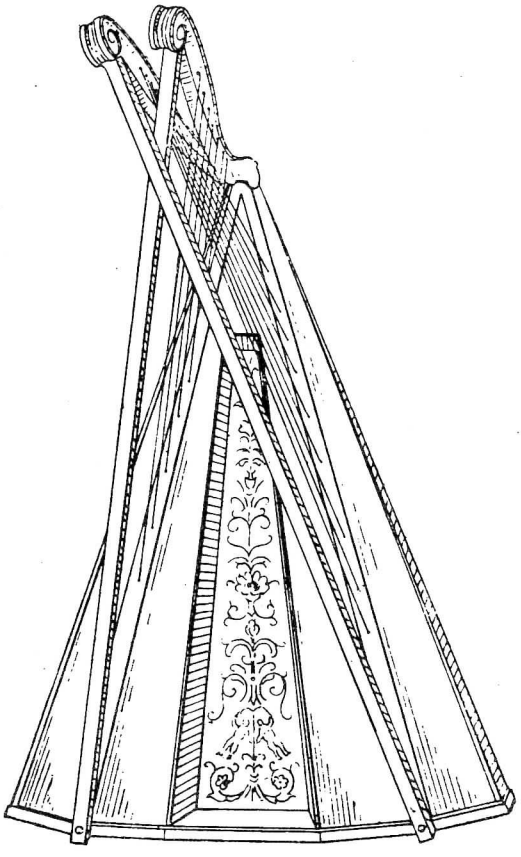
Fig. 23 b Detail of Renaissance harp with parallel double row of strings

Slika 23 a Renesansna harfa s dvostrukim nizom usporednih žica. Suvremena rekonstrukcija. Foto Mladen Magdalenić, Zagreb

Fig. 23 a Renaissance harp with parallel double row of strings. Modern reconstruction. Photo by Mladen Magdalenić, Zagreb

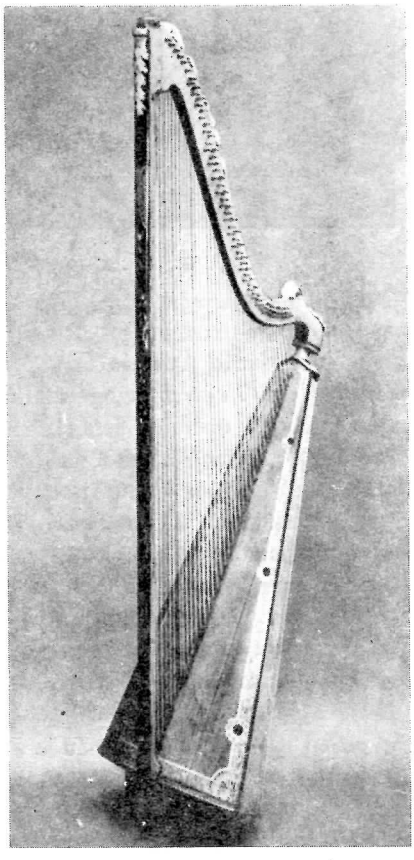
Budući da je harfa glazbalo koje se svira s obje ruke istovremeno, na nekim se srednjovjekovnim likovnim prikazima jasno razabire *dvoglasno* sviranje. U doba renesanse, kako piše Martin Agricola 1.528, na novim je velikim instrumentima bilo moguće izvoditi *troglasnu i četveroglasnu* glazbu. Zbog toga je harfa mogla biti uvrštena u orkestralni sastav tadanjih opera i baleta (kao što su učinili skladatelji Giulio Caccini 1.585, Jacoppo Peri 1.600, Stefano Landi 1.634). Prva vijest o harfi u jednom francuskom renesansnom orkestru zabilježena je 1.681, i to u izvedbi *Ballet Comique de la Royne* Baltasara Beaujuyeulxa, prikazanoj u Chateau de Moutiers prilikom vjenčanja vojvode od Jouence s Mary od Lorraine. Iste je godine ova baletna muzika bila i tiskana. Prvi je put istaknutu *solističku* dionicu harfa dobila u operi *Orfej* Claudija Monteverdija 1.607, koji ju je, kako se pretpostavlja, uvrstio pod utjecajem svoje supruge, harfistice Claudije Cataneo. Napuljski je skladatelj Rocco Rodio (1.532–161?) ostavio zbirku *Cinque ricercate e una fantasia per organo, clavicembalo, clavicordo o arpa*, a Ascanio Majone u zbirci *Secondo libro di diversi Capricci per sonate* uključio je neke skladbe *per suonar all'arpa* (1.609). Za njima se poveo i Giovanni Trabacchi sa zbirkom *Secondo libro di ricercate* (1.615), koja nosi podnaslov *per arpa.* Znani su mnogi svirači harfe tog doba: u Ferrari na dvoru Gonzaga veliku su ulogu oko 1.580. imale dame – pjevačice i harfistice – Laura Peperara i Tarquinia Molza, koja je bila i dirigentica. Costanzu da Ponte godine 1.647. kardinal Mazarin pozvao je u Paris, gdje je priređivala koncerte na harfi. Mnoge zbirke kancona i madrigala za dva i tri glasa navode i harfu kao jedan od instrumenata za pratnju. Primjere za to daju u svojim djelima Nicolo Gombert (Venecija 1.541), Leonardo Giovanni dall'Arpa (1.555, 1.570. i kasnije), Orazio Michi dall'Arpa (1.622. i 1.625), Marco Marazzoli zvan Marco dall'Arpa (1.640. i 1.662), zatim Marcello Albano, Filippo Albini, Lorenzo i Adriano Banchieri i mnogi drugi.

Još je raširenija harfa bila u 16. i 17. stoljeću na Pirinejskom poluotoku, i to ponajviše u Španjolskoj sve do 18. stoljeća kada postepeno gubi na važnosti. Nastavljajući prijašnju tradiciju harfe, prema brojnim se slikama i skulpturama može zaključiti da u 14. stoljeću nije u Španjolskoj bilo ni pučke ni crkvene svečanosti bez harfe. Najprije je bila pučki, zatim je sve više postajala crkvenim instrumentom, dok je u 15. stoljeću ušla na dvorove. Već su u 14. i 15. vijeku magistrati nekih španjolskih gradova izdali precizne odredbe kojih su se morali pridržavati izrađivači žica za harfu. U 16. i 17. stoljeću bilo je napisano više rasprava i studija o harfi, koje tumače tadanje instrumente i način sviranja. I u Španjolskoj su postojala dva tipa harfa: *jednoredna*, dijatonska sa dvadeset i pet do dvadeset i sedam žica i *dvoredna*, kromatska, sa dva reda prekriženih žica.



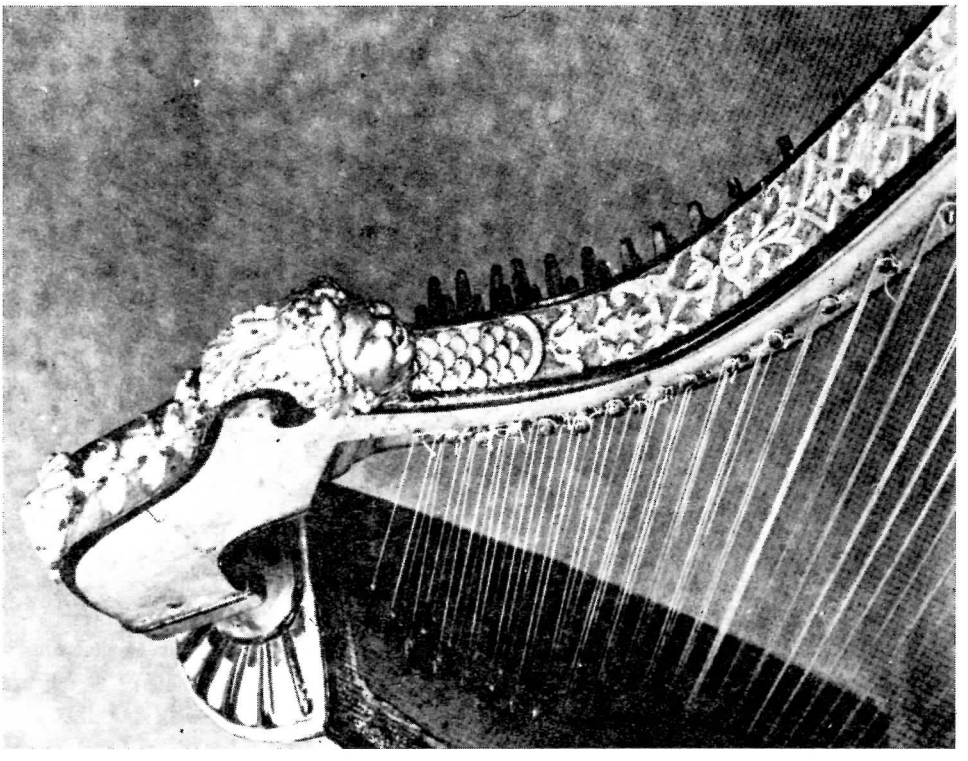
Slika 24 Skica dvostruke harfe s prekriženim žicama (arpa doppia)

Fig. 24 Sketch of a double harp with crossed strings (arpa doppia)



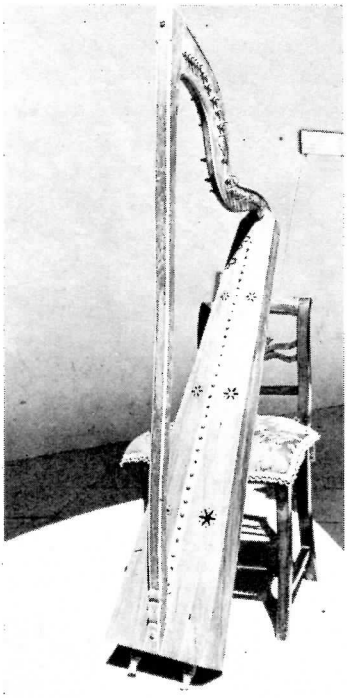
Slika 25 Velška harfa sa tri reda žica. Izradio David Evans, London 1736. Victoria and Albert Museum London

Fig. 25 Welsh triple harp, with three rows of strings, by David Evans, London 1736. Victoria and Albert Museum, London



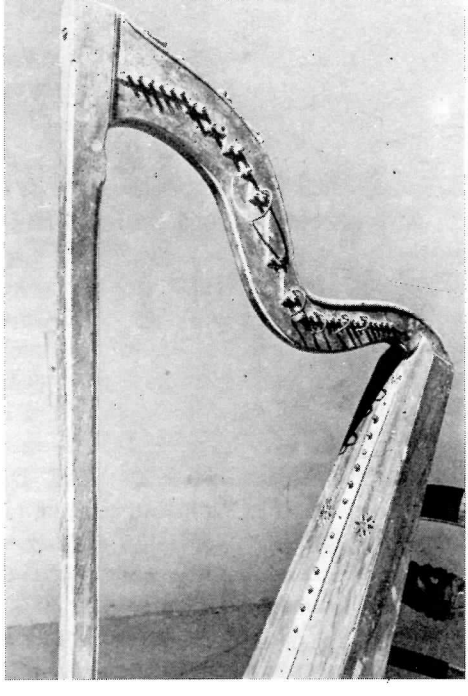
Slika 25 a Detalj vrata sa žicama velške trostruke harfe
Fig. 25 a Detail from the Welsh triple harp, neck with strings

Juan Bermudo u raspravi *Declaracion de Instrumentos Musicales*, Granada 1.555, u koju je uključio prvu *metodu* za harfu *ARTE DE ENTENDER Y TENER LA HARPA*, opisuje dijatonski tip instrumenta i žali se na njegove nedostatke. Savjetuje da se u svaku oktavu umetne još pet žica sa polutonovima, koje bi trebalo da budu obojene. Vjerojatno je za drugi tip, dvorednu, ARPA DE DOS ORDENES Hernando de Cabezón pisao 1.578. svom slavnom ocu, kompozitoru Antoniju: „harfa je tako slična instrumentima s tipkama, da sve što se može izvesti na ovima, moguće je i na harfi bez mnogo teškoća". Jedan je red žica odgovarao bijelima, a drugi crnim tipkama na orguljama. Zbog toga su mnoge skladbe tog vremena pisane za *tecla, harpa y vihuela* (prvi su instrumenti s tipkama, a drugi je sličan lutnji – op. R. D.), to jest za instrumente koji su mogli izvoditi polifona djela. Nije, na žalost, sačuvan ni jedan primjerak španjolske dvostruke harfe, a rijetki su i likovni prikazi takva instrumenta. Kako je često u Španjolskoj orguljaš i harfist bio ista osoba, harfa je bila uvrštena u crkvene kapele, a orguljaši su pisali i za harfu. Prva dosad poznata kompozicija tiskana izričito samo za harfu *tiento* u *Tres libros di musica* 1.546. Alonsa de Mudarre ima sasvim orguljski karakter. Zbirke kompozicija za tri instrumenta među kojima se nalazi i harfa ostavili su Venegas de Henestrosa, Pedro



Slika 26 Harfa s kukama. Izradio Antonio Bertolini 1790. u Dubrovniku. Dubrovački muzej, Knežev dvor Dubrovnik. Foto Putnik Dubrovnik

Fig. 26 Hooked harp by Antonio Bertolini 1790 Dubrovnik. Dubrovnik Museum, Rector's Palace, Dubrovnik. Photo by Putnik Dubrovnik



Slika 26 a Detalj vrata harfe s kukama iz Kneževa dvora u Dubrovniku

Fig. 26a Detail from neck of hooked harp, Rector's Palace, Dubrovnik

Alberto Vila, zatim *najharfističniji* Francisco Fernandez Palero i drugi oko godine 1.557, a u 17. stoljeću Lucas Ruiz de Ribayaz i još neki. U njima se nalaze preambule za davanje intonacije pjevaču, interludiji temeljeni na gregorijanskom koralu, transkripcije misa, moteta i drugih liturgijskih djela, pa fauxbourdoni, romance, narodne pjesme i plesovi. Od portugalskih su nam majstora ostala djela Tomasa de Santa Marije, Manuela Rodrigueza Coelhoa, Jordija Rodrigueza i mnogih anonimnih. Postojale su posebne tabulature (stari način notacije – op. R. D.) za harfu u kojima su žice bile najčešće označene vodoravnim linijama i međuprostorima, a tonovi brojevima.

Dokazano je da je harfa, bilo dijatonska, bilo kromatska, odnosno dvostruka, bila među instrumentima koji su u doba baroka svirali harmonijsku bazu to jest *basso continuo*. Jedna od rijetkih dosad nađenih ispitanih takvih dionica za harfu potječe od engleskog skladatelja Williama Lawesa (1.602–1.645). On je u svojim suitama plesova *Harp Consorts* uz violinu, bas violinu i teorbu jasno naveo i harfu. Kasnije se G. F. Händel nastavio koristiti harfom u tradicionalnom duhu engleskog ceha harfista i pisao za nju kao za koncentantni i orkestralni instrument (oratoriji i opere: *Esther*, 1.724; *Julije Cezar*, 1.724; *Saul – arija Davida*, 1.739. i *Alexander Balus*, 1.748). Mnogo izvođeni *Koncert za harfu i orkestar u B-duru* Händel je napisao za mladog velškog harfista Johna Powela, koji ga je prvi put izveo u međučinu kantate *Aleksandrova svečanost*. Tiskan je 1.738.

Harfa je u doba baroka bila jednako raširena i u drugim zemljama. Ostala su zabilježena imena velikog broja tada slavnih harfista u njemačkim gradovima. Wolfgang Teubner iz Praga godine 1.653. bio je član kapele Samuela Scheidta u gradu Halle na Saali, zatim je 1.662. svirao u Beču, a kasnije je bio solist u orkestru Heinricha Schütza. Johann Treutlin između 1.590. i 1.605. bio je harfist i orguljaš u Dresdenu, i uz njih mnogi drugi.

Kao *obligatna orkestralna dionica* harfa se najranije javlja u crkvenim kantatama 17. i početkom 18. stoljeća (Sebastian Knüpfer *Vom Himmel Hoch*, 1.682; Friedrich Wilhelm Zachow, 1.663–1.712; Johann Krieger, 1.652.–1.735).

Zanimljiv je bio pokušaj tehničkog unapređenja instrumenta zbog lakšeg izvođenja kromatike s pomoću harfe sa *tri niza žica*, od kojih su dva vanjska davala cijele tonove, a srednji polutonove. Takav se instrument zvao *galska ili velška* harfa, (Wales triple harp), a kako je imao gotovo stotinjak žica, bilo ga je vrlo teško intonirati i svirati (slike 25 i 25a). Nađeni su i primjerci baroknih harfi s jednim redom žica, kojima su u srednjem registru umetnute posebne žice za polutonove u *istom nizu*. Sve su to bili pokušaji da se omogući što lakše izvođenje kromatike na harfi.

NAJRANIJI MEHANIZMI

Budući da je harfa po svojem karakteru dijatonsko glazbalo, ni jedan od načina kojim su bile uvrštene posebne žice za polutonove nije donio željeni rezultat, jer je na tim instrumentima ionako već vrlo složena tehnika sviranja bila još teža. Zbog toga su harfisti i dalje tražili rješenje problema kako izvoditi kromatiku na harfi. Među prvima koji su došli na ideju da se pojedine žice skraćuju za pola tona *mehaničkim putem* bili su pučki svirači u austrijskom Tirolu, gdje je harfa od davnine bila a i do danas ostala narodno glazbalo. Oni su oko 1.666. pričvrstili na vrat obične dijatonske harfe metalne *kuke (kvake)* koje su pokretali rukom i time skraćivali žicu za pola tona. U tom je sistemu za vrijeme moduliranja bilo nemoguće sviranje jednom rukom, ali je ostala ideja da se tonovi povisuju, odnosno snizuju s pomoću nekog mehanizma. U početku su postojale kuke samo za pojedine tonove, no s vremenom su ih ugrađivali uza svaku žicu. Rijedak primjerak tipa harfe s kukama nalazi se u Kneževu dvoru u Dubrovniku (slike 26 i 26a). Taj instrument ima trideset i četiri žice i šest kuka s pomoću kojih su se žice

Slika 27 Suvremena irska harfa s kukama. Izradio John Morley, London. (Vlasništvo R. Dobronić, Zagreb). Foto Jozo Vranić, Zagreb

Fig. 27 Modern hooked Irish harp by John Morley, London. (Owned by R. Dobronić, Zagreb). Photo by Jozo Vranić, Zagreb

Slika 28 Nadermanova harfa s jednim redom pedala. Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb. Foto Jozo Vranić, Zagreb

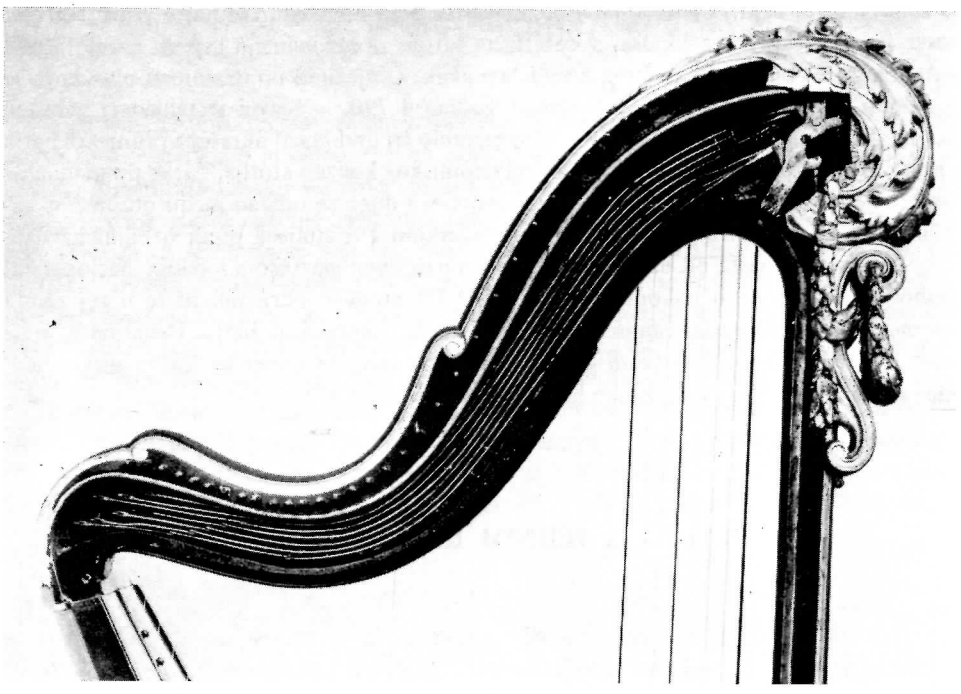
Fig. 28 Simple-pedal harp by Naderman. Zagreb Museum of Decorative Arts. Photo by Jozo Vranić, Zagreb

za tonove B (Si bem.) i F (Fa nat.) povisivale za pola tona. Stup je harfe visok 100 cm, posve jednostavan i bez ukrasa, a četvrtasta kutija za rezonanciju ima na gornjoj daski šest otvora u obliku rozete kroz koje izlazi zvuk. U njezinoj unutrašnjosti piše da ju je izradio u Dubrovniku Antonio Bertolini godine 1.790. – Slavni je talijanski graditelj violina Antonio Stradivari (1.644–1.737) izgradio tri prekrasno ukrašena primjerka harfa s kukama, od kojih se jedan nalazi u zbirci napuljskog konzervatorija. Taj se tip manualne mehaničke harfe s kukama brzo raširio Evropom i dugo se održao među putujućim sviračima. Škole za harfu s kukama još su početkom 19. stoljeća pisali ozbiljni harfisti.

U Irskoj je harfa od davnine bila i ostala narodnim glazbalom i irskim nacionalnim simbolom (nalazi se u irskom grbu). U 17. i 18. stoljeću održavali su se u toj zemlji sastanci – kongresi s natjecanjima narodnih svirača i pjevača uz harfu. Današnje su male irske harfe, zvane još *keltske ili galske,* tipa s kukama, te imaju kvaku za svaku žicu. Žice su im danas, kao i kod ostalih harfa, crijevnate (slika 27).

HARFA S JEDNIM REDOM PEDALA

Početkom je 18. stoljeća bilo više pokušaja da se usavrši tip manualne harfe s kukama. Najbolje su u tome uspjeli bavarski graditelji instrumenata iz obitelji *Hochbrucker* iz Donauwörtha. Oni su oko godine 1.720. napravili harfu u kojoj su sve kuke istoimenih žica povezali pomoću jedne zajedničke šipke na vratu harfe s *pedalom*, koji su prvi uveli i u tu svrhu ugradili na podnožju instrumenta. Time je ostvarena dugo tražena mogućnost da se jednim pokretom pedala, koji se pomiče nogom, povise u svim oktavama istoimeni tonovi za pola stupnja, a obje ruke ostaju slobodne za sviranje na žicama. U početku je tih pedala bilo samo pet, no kasnije su graditelji dodali još dva, te se od tada svaki ton u skali mogao povisiti za jedan polustupanj. Ta je harfa bila intonirana u Es-duru (Mi bem. magg.), a na njoj se moglo svirati u tonalitetima između Es-dura (Mi bem. magg.) i E-dura (Mi nat.) i u paralelnim mol-ljestvicama. Istovremeno su harfe s pedalima počele graditi i njemačke majstorske radionice Hansen u Weimaru, Semler u Tatingenu i Johann Paul Vetter u Nürnbergu. Premda je taj sistem *s jednim redom pedala* imao u početku znatnih nedostataka, postao je ubrzo velikom modom u Njemačkoj odakle se proširio i u druge evropske zemlje. Jedan član Hochbruckerove obitelji već je godine 1.728. prikazao takvu harfu u Beču na koncertu pred carem Karlom VI. Paris ju je prvi puta upoznao 1.749. na glazbenoj priredbi Concerts Spirituels. Donio ju je, među prvima njemački harfist Georges Adam Goeppfert i postigao njome nezapamćen uspjeh. To se elegantno glazbalo odmah raširilo među francuskom aristokracijom i postalo velikom modom, osobito među damama na dvoru. Uskoro su i brojni francuski graditelji instrumenata otpočeli gradnju harfa, a neki su od njih pridonijeli usavršavanju njihova mehanizma (Georges Cousineau i sin, Jean Henri, otac, Pierre Josephe – Naderman, Holtzman i drugi). Nekoliko prekrasno ukrašenih glazbala na kojima je svirala kraljica Marija Antoaneta sačuvani su u svjetskim muzejima. Lijep, premda skromnije ukrašen primjerak harfe s jednim redom pedala i trideset i osam žica posjeduje Muzej za umjetnost



Slika 28 a Nadermanova harfa – detalj: unutrašnjost harfina vrata s polugama
Fig. 28 a Detail of Naderman harp, inside of the neck

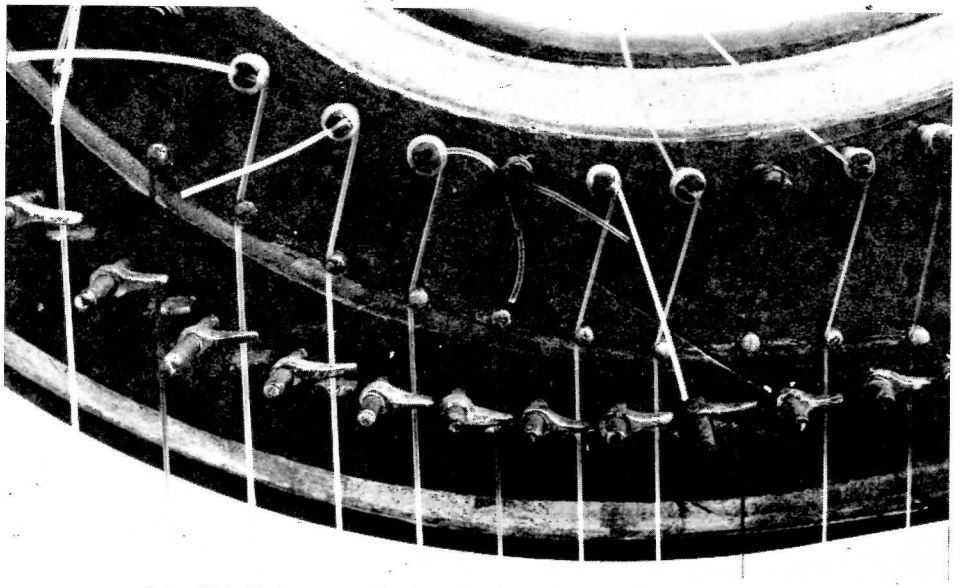
i obrt u Zagrebu (slike 28, 28a, 28b). Ispod pokrova, na vratu harfe, nalazi se naljepnica na kojoj piše da ju je izradio kraljičin graditelj instrumenata Naderman. Godina izrade, 1.734, koju je vjerojatno netko kasnije rukom dopisao, pogrešno je prerano određena (slika 28c).

Budući da u Parizu, gradu koji je od 18. stoljeća postao metropolom harfe, u to vrijeme nisu bile poznate skladbe za harfu starijih epoha drugih naroda, u prvi mah nije bilo litetature za to glazbalo. U nedostatku originala svirači su posegli za klavirskim skladbama, smatrajući ova dva akordička instrumenta istovjetnima. Tako je nastao običaj da mnoge skladbe 18, a dijelom i 19. stoljeća nose podnaslov *za klavir ili harfu*, odnosno *za harfu ili klavir*. Prve skladbe izričito za harfu tiskane su u Parizu već 1.760, poslije 1.770. bilo je izdano nekoliko *Škola za harfu*. Godine 1.784. u Parizu je bilo prijavljeno 58 učitelja harfe, a počele su izlaziti i specijalne revije *Journal d'airs choisis avec accompagnement de harpe*. Mélés les préludes, petits airs ou pièces par Hartmann i *Journal de Pleyel*. Skladbe tog vremena većinom su ograničene glazbene vrijednosti, pisane za ukus i izvođačke mogućnosti tadanje aristokracije. Bile su to različite sonate, varijacije, pratnja pjesmica i slično, a nose velikim dijelom klavirska obilježja. Jedan od brojnih harfista-amatera i skladatelj malih arietta uz pratnju harfe bio je, među inima, filozof Jean Jacques Rousseau, a harfu je svirao i dramatičar Pierre Augustin Caron de Beaumarchais.

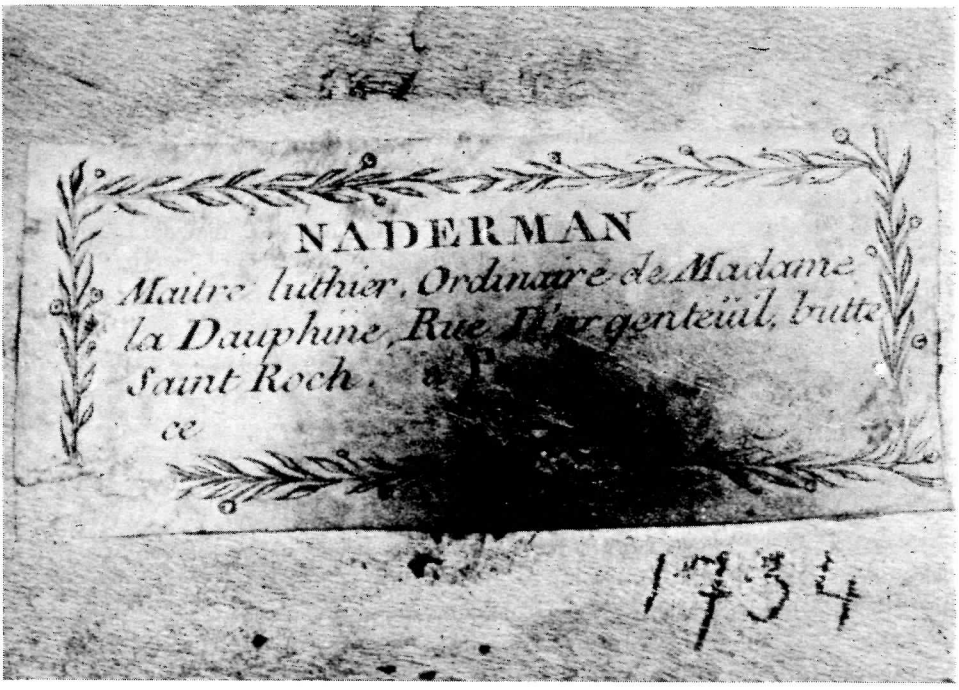
Zbog nemogućnosti da dionicu harfe skladaju u svim tonalitetima, skladatelji orkestralne glazbe tog vremena koristili su je u svojim djelima tek sporadično. Mozart je godine 1.778. komponirao u Parizu, na narudžbu grofa od Guinessa *Koncert za flautu i harfu* uz pratnju orkestra u C-duru, te je tada francusko društvo imalo prvi put prilike čuti da harfa može biti i koncertantni instrument. Na žalost dionica tog divnog dvostrukog koncerta, isto kao i *Solo (Sonata)* za harfu C. Ph. Em. Bacha, uz svoje muzičke odlike nosi sasvim čembalistička obilježja.

Polako je harfa nalazila svoje mjesto i u opernoj glazbi tog vremena. Lijep primjer dionice harfe u operi dao je njemački skladatelj Christoph Wilibald Gluck (*Orfej,* 1.762, *Paris i Helena,* 1.770). Francuski operni skladatelj Erneste Modeste Grétry umetnuo je 1.783. u operu *La caravane du Caïre* baletni stavak pod nazivom *Ženski ples* (Danse des femmes) napisan za tri solo harfe, dok je François-Joseph Gossec (1.734–1.829) uvrstio u svoj balet *Mirza* koncertantnu simfoniju u tri stavka za dvije harfe i orkestar. Uvertira i dvije međuigre namijenjene samoj harfi u operi *Kralj Teodor od Venecije*, 1.784. Giovannija Paisiella danas se izvode u obliku *Sonate za harfu solo* (s violinom ad libitum). Sličnih je primjera u opernoj literaturi onog doba bilo više.

U isto su se vrijeme stali okupljati u Parizu i tadanji profesionalni virturozi, mahom iz Elzasa i Češke, zemlje u kojoj je harfa od davnine također bila rašireno narodno glazbalo; oni su svojim sviranjem i svojim djelima udarili temelje specifičnom *harfskom* stilu (Christian Hochbrucker, Jan Krstitelj Krumpholz, Louis Cardon, te nešto kasnije Charles N. Bochsa, François Joseph Naderman jun., Franz Petrini i mnogi drugi). – Poslije francuske revolucije brojni su se pariški harfisti razišli po Njemačkoj, neki su otišli čak na ruski carski dvor, a mnogo je njih našlo utočište u Londonu, gradu koji od početka 19. stoljeća počinje zauzimati značajno mjesto u razvoju ovog glazbala.



Slika 28 b Nadermanova harfa – detalj: harfin vrat s vijcima i kvačicama
Fig. 28 b Detail of the Naderman harp, neck with pegs and mechanics

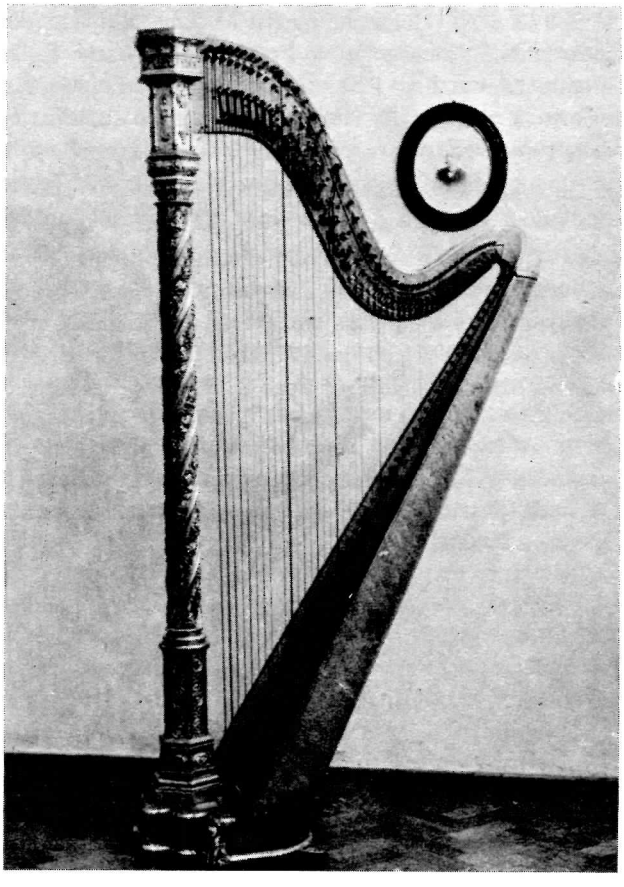


Slika 28 c Naljepnica u unutrašnjosti Nadermanove harfe
Fig. 28 c Label inside Naderman harp

HARFA S DVOSTRUKIM REDOM PEDALA

Razvitkom romantizma sve su više dolazili na vidjelo nedostaci sistema s jednim redom pedala, na kojemu nije bilo moguće svirati u svim tonalitetima. Nakon različitih pokušaja tehničkog usavršenja harfe, epohalni izum je ostvario Francuz rodom iz Strassbourga *Sebastian Erard* (1.752–1.831). On je dugo tražeći konstruirao oko 1.810. harfu *s dvostrukim redom pedala.*

Taj su sistem odmah prihvatili i skladatelji i izvođači, te se održao do danas. Kod Erardove su harfe žice intonirane u Ces-duru (Do bem. magg.), a svaki se pojedini ton može povisiti za dva polutona (npr. Ces – C – Cis, odnosno Do bem. – Do nat. – Do diesis, itd.), jer se svaki pedal može pomaknuti za dva tupnja (ureza) u pedalijeri. Time je omogućeno sviranje u svim tonalitetima i modulacija iz jednoga u drugi (slika 29).



Slika 29 Erardova harfa s dvostrukim redom pedala. (Vlasništvo R. Dobronić, Zagreb)

Fig. 29 Erard harp, double rows of pedals. (Owned by R. Dobronić, Zagreb)

Uz tako povećane izvođačke mogućnosti, od vremena rane romantike sve se više razvija specifični stil komponiranja za harfu, posve različit od klavirskoga. Tome su u prvom redu pridonijeli sami izvođači – virtuozi, koji su, gotovo kao u pravilu, skladajući za svoj instrument u svojim djelima davali veću važnost zvukovnim mogućnostima i boji novog glazbala negoli glazbenom sadržaju. Pionirom novog stila komponiranja za harfu smatra se engleski virtuoz Elias Parish – Alvars (1.808–1.849), nazvan *Liszt na harfi*. On je među prvima u svojim kompozicijama obilato stao koristiti sinonimne note, glissanda u akordu, flažoletne tonove pojedinačne i u akordu, bisbiglianda i druge specifične efekte omogućene dvostrukim redom pedala. (Vidi poglavlje: Izvođačke mogućnosti harfe). „Taj čovjek je čarobnjak" napisao je zadivljen njegovom svirkom i mogućnostima harfe Hector Berlioz.

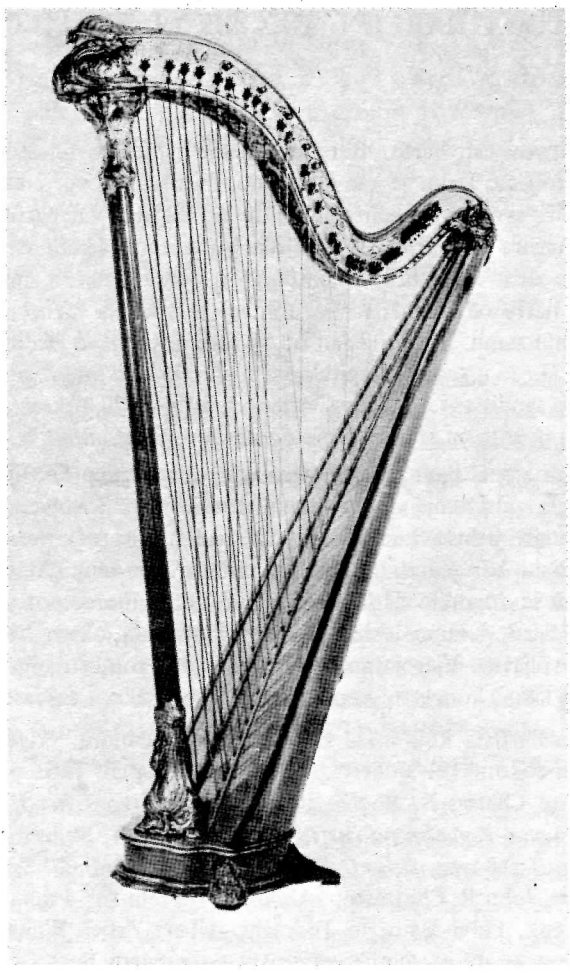
Od prijašnjeg salonsko-amaterskog, harfa je od vremena rane romantike, zahvaljujući Erardovu sistemu, postala koncentantni instrument, ravnopravan ostalim solistima. Kako je tehnika sviranja tog tipa harfe vrlo složena (zasebna tehnika ruku i zasebna tehnika pedala), a i sam instrument vrlo je skup, ona je prešla gotovo isključivo u ruke profesionalnih glazbenika. Redoviti studij harfe uveden je najprije (1.822) na Kraljevskoj akademiji za glazbu u Londonu. Katedru je osnovao Robert Nicolas Charles Bachsa (1.789–1.856), francuski harfist češkog porijekla, koji je na svojim mnogobrojnim putovanjima pronio svijetom Erardov sistem harfe. Taj je zanimljiv, nemiran duh i svjetski lutalica bio godine 1.813. imenovan u Parizu Napoleonovim harfistom, a kasnije se nalazio u službi Luja XVIII. Prvi je izdao školu za sistem harfe s dvostrukim redom pedala *Méthode de harpe à double mouvement op. 321.* godine 1.817. Studij harfe uvršten je u program Pariškog konzervatorija 1.825 (prvi profesor bio je François Joseph Naderman – jun.), a 1.830 uvedena je i na Praški konzervatorij.

Violinski virtuoz i skladatelj Ludwig Spohr (1.784–1.859) napisao je više djela za harfu solo i violinu i harfu i izvodio ih diljem Evrope s velikim uspjehom na koncertnim turnejama sa svojom suprugom, Dorette Scheidler, izvanrednom harfisticom. No ona je svirala na starijem tipu harfe s jednim redom pedala, koja se usporedo s dvostrukom pedalnom harfom održala još dugo u upotrebi (u bavarskom Tirolu ona je i danas narodni instrument). Kada je Madame Spohr prihvatila Erardovu ponudu da svira na njegovu instrumentu, zapala je, zbog teškoća u tehnici sviranja na novom sistemu, u takvu živčanu krizu, da je nakon jednog jedinog koncerta u Londonu zauvijek napustila koncertiranje na harfi. Od tada je Spohr nazivao harfu *instrumentom koji uništava živce.*

ULOGA HARFE U GLAZBI 19. STOLJEĆA

Prijelomno u povijesti harfe, literature za nju i njezinu mjestu u općoj povijesti glazbe bijaše 19. stoljeće. Kako je već navedeno, harfisti gotovo redovito bolje poznaju karakter i mogućnosti svog instrumenta od većine skladatelja – neharfista, te dobrim dijelom solistička literatura za harfu 19. stoljeća potječe od samih virtuoza. Čudno je i gotovo neobjašnjivo zašto su se brojni kompozitori opera, baleta i simfonijskih pjesama, u djelima kojih je harfa od vremena rane romantike zauzela važno mjesto, vrlo rijetko latili skladanja za nju samu. Možda jedan od razloga objašnjava Hector Berlioz u svojim *Memoarima* 1.844. On je u svojem kapitalnom djelu *Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne* iz godine 1.844. prvi uvrstio harfu među orkestralne instrumente i opširno je opisao, a u drugom stavku svoje *Fantastične simfonije* 1.830. napisao dionice za dvije harfe. U drugom dijelu svojih *Memoara* opisuje neprilike prilikom izvođenja te simfonije i drugih svojih djela u nekim njemačkim gradovima. U jednom od njih orkestar nije imao niti jednog harfista, u drugome harfist nije imao dovoljno dobar instrument, u trećemu bar jedan od dvojice svirača nije tehnički bio dorasao teškoj dionici. Gdjekad mu se dogodilo da je za izvedbu dionice morao potražiti kakva amatera ili je izvoditi na klaviru, a samo je izrijetka doživljavao da je *part harfe* bio izveden na njegovo puno zadovoljstvo. Vjerojatno se zbog takvih okolnosti nije odlučio da napiše koncert za harfu ili kakav koncertni komad za nju samu, iako je taj instrument vrlo volio.

Od umjetnika harfista koji su se živo bavili koncertnom, skladateljskom i pedagoškom djelatnošću tokom 19. stoljeća uz već navedenog E. Parish-Alvarsa među najzaslužnije ubrajaju se Charles N. Bochsa jun., zvan *Czerny na harfi*, Charles Oberthür, Felix Godefroid prozvan *Paganini na harfi*, François Joseph Naderman jun., François Joseph Dizi, nazvan *Beethoven na harfi*, Théodore Labarre, John Thomas, braća Heinrich i Edmund Schuëcker, John R. Chatterton, Alphonse Hasselmans, Franz Poenitz, Johannes Snoer, Hanuš Trneček, Luigi Maurizio Tedeschi, Albert Zabel, Wilhelm Posse, Anton i Alfred Zamara uz mnoge druge. O njihovu društvenom ugledu govori činjenica da je velik broj tih umjetnika bio počašćen službenim nazivom *kraljevski dvorski harfist*, zatim *harfist njezina (njegova) veličanstva kraljice (kralja)*... ili sličnima. Skladateljska djelatnost tih virtuoza svodila se na dva tipa djela: briljantni koncertni komadi za samu harfu ili harfu u duetu s kojim drugim melodijskim instrumentom kao flautom, violinom, violončelom, klarinetom, rogom i drugima (fantazije iz opera, varijacije na popularne melodije, parafraze, divertimenti i slično) i manji intimni lirski oblici (nokturni, elegije, preludiji, uspavanke, večernje pjesme, plesovi), nastali prema uzoru na klavirsku literaturu. Od malobrojnih skladatelja svjetskog značenja ostavili su pokoje djelo za samu harfu ili uz koji manji sastav: L. v. Beethoven, G. B. Viotti, J. Haydn, M. Clementi, G. Rossini, G. Donizetti, L. Cherubini, M. I. Glinka, F. Mendelssohn, J. Brahms, E. T. Hoffmann, F. Liszt, C. Saint-Saëns i još neki. Koncertima većih oblika za harfu uz pratnju orkestra, osim samih harfista (Elias Parish – Alvars, Franz Petrini, Albert Zabel i drugi) obogatili su literaturu J. G. Albrechtsberger, J. L. Dussek, F. Boieldieu, L. Spohr, K. Reinecke, C. Saint-Saëns, Ch. Widor, uz neka manje značajna imena.



Slika 30 Kromatska harfa tvrtke Pleyel, Paris 1897
Fig. 30 Chromatic Pleyel harp, Paris 1897

Suprotno solističkoj literaturi, harfa je od same pojave Erardova sistema zauzela čvrst položaj u romantičnom orkestru. Doduše, skladatelji simfonija, sve do Brucknera (VIII simfonija) i Mahlera smatrali su da harfi nije mjesto u simfonijskoj muzici. Beethoven je od svojih orekstralnih djela harfu uvrstio u balet *Stvaranje Prometeja* (1.800–1.801). Harfu su, naprotiv, obilato iskorištavali operni kompozitori, pa su operne kuće pariška, bečka, berlinska i minhenska prve uvele mjesto stalnog harfista u svojim orkestrima. Često su skladatelji upotrebljavali harfu u dočaravanju koloristićkih (voda, vatra, vjetar) i mističnih (čarolije, duhovi) efekata (Bellini, Donizetti, Rossini, Verdi, Méhul, Gounod, Aubert, Massenet, Spontini, Lesueur, Meyerbeer, Rimski-Korsakov, Dvořak i mnogi drugi). U prvo su vrijeme harfu uvrštavali samo u pratnju pojedinih prizora ili arija, no ubrzo se ona u opernim partiturama javlja sve češće, te su je konačno i udvo-

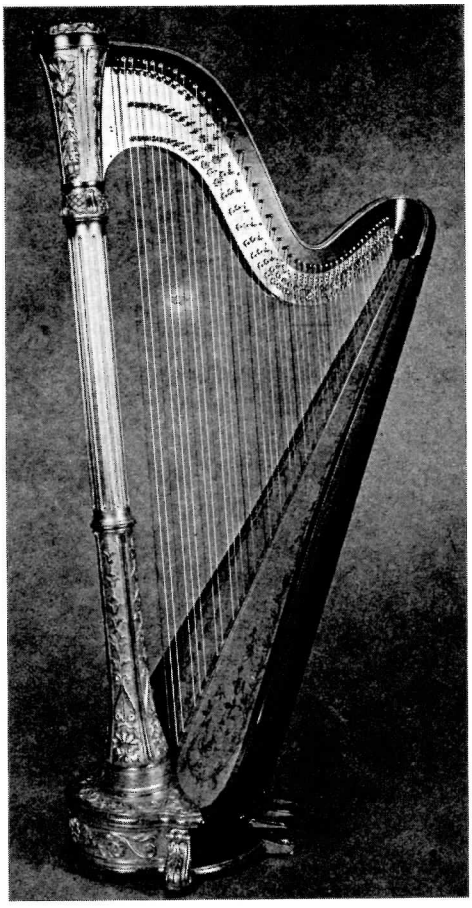
stručavali. Kasnije je R. Wagner u *Prstenu Nibelunga* (1.851–1.874) napisao dionice za osam harfa. U finalu opere *Rajnino zlato* Wagner opisuje ulazak bogova u Valhallu uz pratnju šest harfa. Isto je tako harfa dobila istaknutu ulogu u romantičnim baletima (P. I. Čajkovski, L. Delibes, F. Adam), simfonijskim slikama i pjesmama te oratorijima (F. Liszt, H. Berlioz, R. Schumann, B. Smetana, R. Strauss). Na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće gotovo da i nije bilo partiture bez jedne ili dvije harfe. Tada je već tehnika sviranja i orkestralnih harfista toliko uznapredovala da su mogli izvoditi teške dionice sa mnogo modulacija, kakve bi prije bile smatrane neizvedivima.

Potrebno je spomenuti da je tokom vremena bilo i nadalje različitih pokušaja da se pronađe neki drugi sistem harfe, osobito da bi se omogućila neograničena upotreba kromatike, koja je kod Erardova sistema ipak djelomično sputana. U brzom se tempu, naime, ne mogu tako naglo premještati pedali da bi se mogla izvesti primjerice kromatska skala kao na klaviru. U drugoj je polovini 19. stoljeća opet uskrsla ideja o stvaranju kromatske harfe, jer je skladatelje i harfiste obuzela bojazan da pedalijera Erardove harfe neće moći izdržati nagle promjene pedala koje su bile potrebne za izvođenje tada nove, kromatski orijentirane glazbe. Neki su konstruirali harfe koje su umnogome podsjećale na slične pokušaje prije nekoliko stoljeća (irska, dvostruka i druge). Najdulje se od svih održala *kromatska harfa* tvrtke Pleyel, Paris, 1.897 (slika 30) s ukrštenim dvostrukim nizom žica za koju su sami konstruktori naručivali djela kod poznatih skladatelja. (Za ovaj je sistem C. Debussy napisao čuvene *Plesove za kromatsku harfu* uz pratnju gudačeg orkestra, što se danas, međutim, izvode preudešeni za harfu s pedalima). No budući da taj sistem ima velikih nedostataka i stvara znatne poteškoće pri sviranju, a na njemu su onemogućeni glavni efekti karakteristični za pedalnu harfu, on je sam po sebi ustupio mjesto Erardovu sistemu. Danas još vrlo mali broj harfista svira na kromatskoj harfi.

HARFA U GLAZBI 20. STOLJEĆA

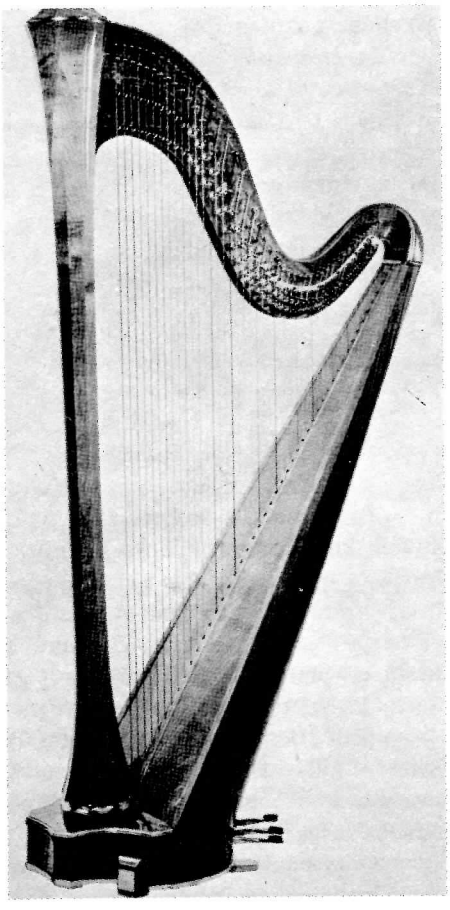
Početkom 20. stoljeća francuska harfa postala je značajan instrument impresionističkih kompozitora, njihovo koloristično glazbalo. U orkestralnim su se djelima često služili sa dvije harfe koje se izmjenjuju i nadopunjuju. Od njih potječe lijepa koncertna literatura za taj instrument, većinom za harfu i neki komorni sastav (C. Debussy: *Plesovi* za harfu i gudače i *Sonata* za flautu, violu i harfu; M. Ravel: *Introdukcija i Allegro* za harfu uz pratnju flaute, klarineta i gudačkog kvartera; zatim A. Roussel, F. Schmit, D. E. Inghelbrecht, A. Caplet i drugi). Pariški konzervatorij dao je velik broj umjetnika – harfista (Henriette Renié, Marcel Tournier, Marcel Grandjany, Pierre Jamet, Carlos Salzedo, Lilly Laskine, Mireille Flour, Nicanor Zabaleta i mnoge druge) koji su uz svoju sveobuhvatnu koncertnu djelatnost i plodan pedagoški rad ostavili znatan broj vrijednih skladba za harfu, koje danas sačinjavaju osnovu koncertnog repertoara.

Osim francuske, u Evropi su se razvile još talijanska, bečka, njemačka, češka, ruska, engleska i druge škole za harfu.



Slika 31 Suvremena koncertna harfa tvrtke Salvi, Italija, Model „Electra"

Fig. 31 Modern concert harp „Electra" by Salvi, Italy



Slika 31 a Orkestralni model suvremene harfe

Fig. 31 a Modern orchestral harp

Carlos Salzedo (1.885–1.961) između dva rata udario je temelje *američkoj školi.* Na taj su kontinent harfu donijeli doseljenici iz Evrope. U Južnoj je Americi tzv. *indijanska harfa* zapravo španjolski dijatonski instrument iz 16. stoljeća, kojeg su sa sobom donijeli konkvistadori i koji se brzo raširio među domaćim stanovništvom. U Sjevernu Ameriku uvezene su iz Evrope krajem 18. stoljeća jednostruke pedalne harfe, gdje ih je ubrzo prihvatio ženski svijet Novog kontinenta isto kao kasnije i Erardovu harfu. No kako je bilo teško i skupo dobavljati harfe iz Evrope, već su se sredinom 19. stoljeća tamošnji graditelji instrumenata počeli baviti mišlju da proizvode harfe u Americi. Krajem stoljeća dvije američke tvrtke (Lyon & Healy i Wurlitzer) stavile su na tržište svoje instrumente koji su odmah u početku bili veći i savršeniji od evropskih. Građeni po Erardovu sistemu imaju znatno poboljšan i pojačan mehanizam i pedale, a proširena kutija za rezonanciju daje veći ton. Bogato urešeni odmah su bili prihvaćeni kao pravi koncertni instrumenti (slike 31, 31a, 32).

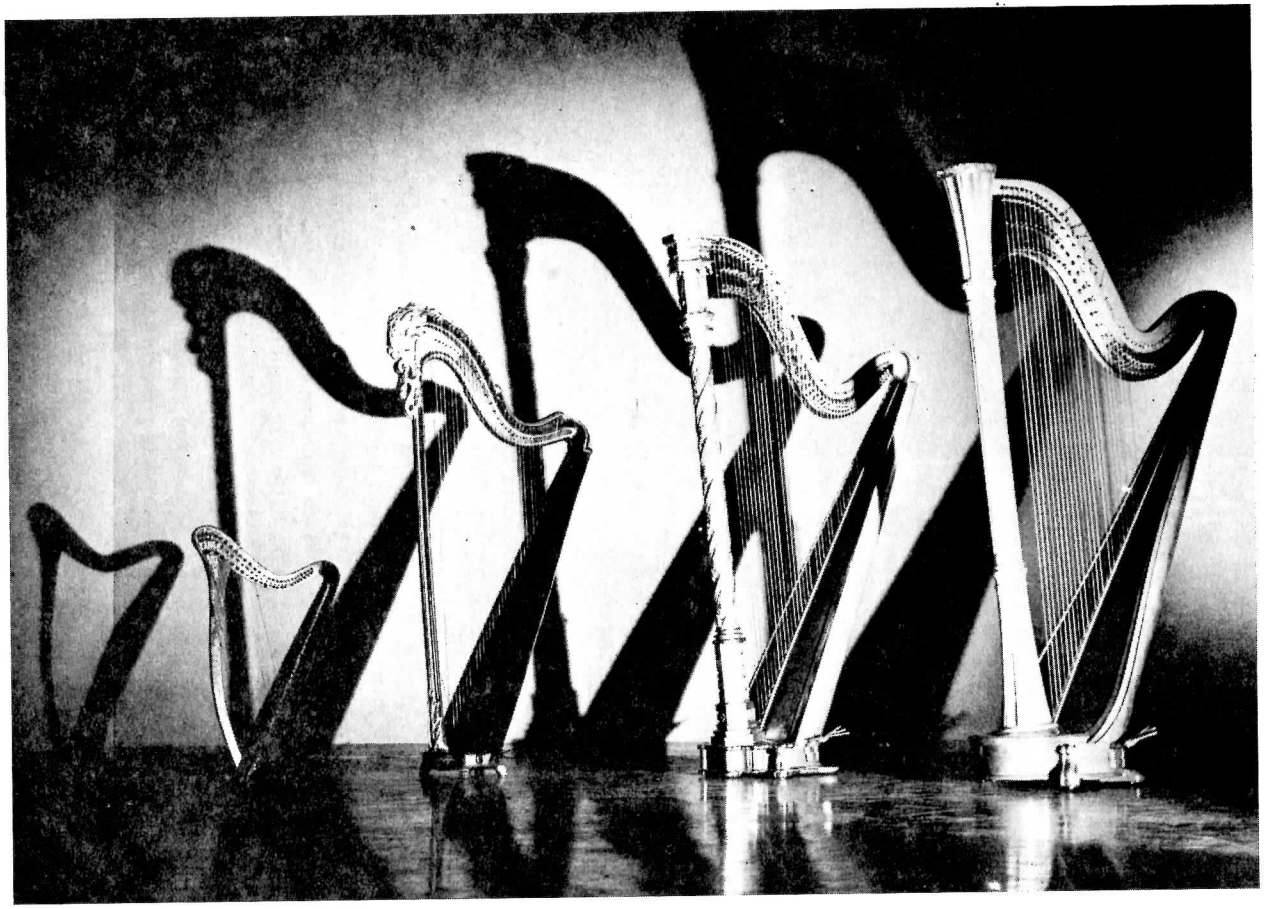
Salzedov je vrlo aktivan pedagoški rad dao velik broj harfista koji dalje šire taj instrument po cijelom Novom svijetu. On je između dva rata objelodanio svoje novonađene efekte i brojne dotad nepoznate mogućnosti harfe u djelu *L'Étude moderne de la harpe,* 1.921. U njemu je dotadanjih pet zvukovnih mogućnosti proširio na dvadeset i četiri. Premda ta Salzedova otkrića tada nisu uhvatila dubljeg korijena, ona su u naše vrijeme postala osnovom za svestranu upotrebu harfe u suvremenoj avangardnoj muzici.

Kao reakcija na gotovo prebogatu zvučnost impresionističke harfe suvremeni je kompozitori iskorišćuju na nov, zvukovno oporiji način, više puta i kao sasvim ritmički instrument. U tome su u svojim orkestralnim djelima majstori B. Bartók, I. Stravinski, A. Honegger, C. Orff, W. Egk, P. Hindemith, B. Britten i mnogi drugi kompozitori. Solistička je i koncertantna literatura danas znatno obogaćena djelima velikih kompozitora visoke umjetničke vrijednosti kao S. Prokofjeva, P. Hindemitha, A. Caselle, E. Kreneka, G. Tailleferre, B. Brittena, A. Joliveta, B. Milhauda i drugih. U avangardnoj je glazbi, poglavito u njezinu ranijem razdoblju, harfa zauzela istaknuto mjesto. Pobornici ovog načina glazbenog izražavanja znali su vrlo dobro iskoristiti nebrojene mogućnosti harfe za svoja viđenja suvremene glazbe.

I u nas se harfa poslije drugog svjetskog rata, kao i u drugim zemljama, dosta raširila. Glazbeno-obrazovne institucije daju harfiste za orkestre, a poneki se od njih bavi i koncertnom djelatnošću. Domaći skladatelji posvećuju češće svoja djela tom instrumentu jer ih harfisti rado izvode. Tako je napisana već poprilična literatura domaćih djela, uglavnom manjih oblika, za samu harfu i za različite komorne sastave s harfom, a ima ih i nekoliko uz pratnju orkestra.

Vrijeme poslije drugog svjetskog rata jest vrijeme prave renesanse harfe u čitavu svijetu. Povećao se broj graditelja harfa u mnogim zemljama i posebice broj koncertanata, od kojih neki uživaju svjetski ugled izvodeći posvuda recitale i koncerte uz pratnju orkestara.

Osnovano je svjetsko *Udruženje harfista i prijatelja harfe* koje je, preko razgranate mreže nacionalnih ogranaka u mnogim zemljama, razvilo široku aktivnost. Pojedini ogranci izdaju redovita glasila sa člancima, studijama, problemima i aktualnim zbivanjima u vezi s harfom. Organiziraju se skupovi i sastanci harfista, natjecanja učenika, studenata i mladih koncertanata na nacionalnoj i međunarodnoj razini. Gramofonske

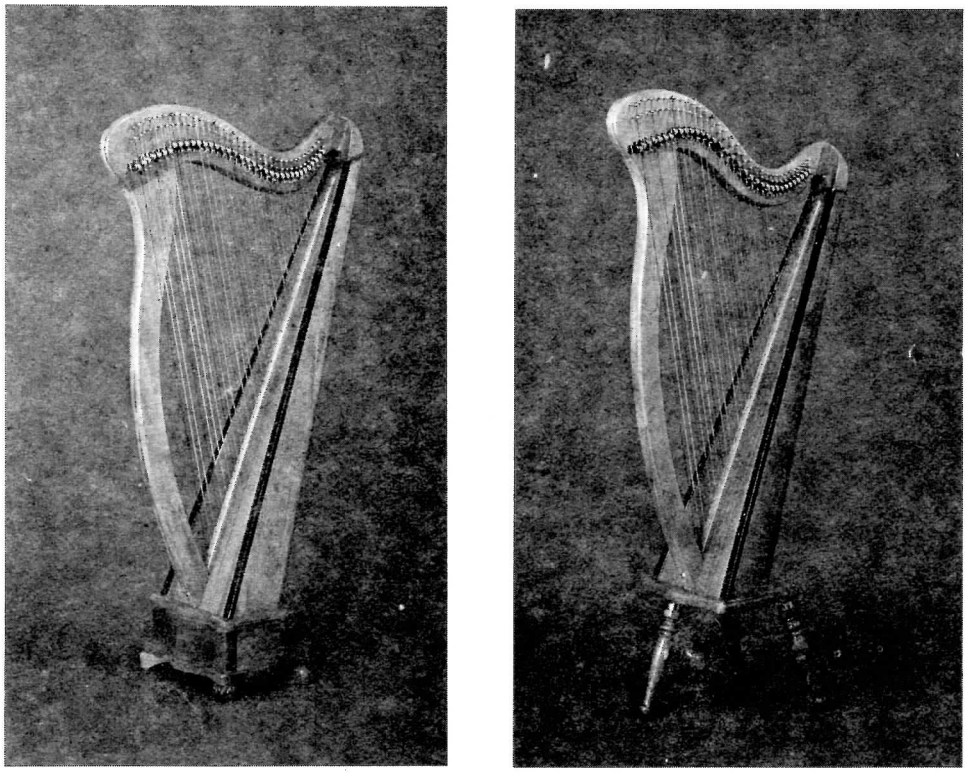


Slika 32 Omjer veličina suvremene irske, Nadermanove, Erardove i velike koncertne harfe. Foto Đuro Slako, Zagreb

Fig. 32 Photo showing comparative sizes of the Irish harp, Naderman harp, Erard harp and large Concert harp. Photo by Đuro Slako, Zagreb

ploče, radio i televizijske emisije s harfom redovite su pojave. Muzikološke studije i znanstvena istraživanja rasvjetljuju zanimljivu povijest harfe i objašnjuju njezine suvremene mogućnosti. U novije vrijeme harfisti i muzikolozi pronalaze u svjetskim bibliotekama i muzejima znatan broj djela klasične solističke literature i koncerata koja nadopunjuju suvremeni repertoar.

Svijetom se ponovo širi moda takozvane *non-pedal harfe,* to jest nekadašnje harfe s kukama koje se danas grade mnogo savršenije. Te se harfe izrađuju u svim veličinama, od malih, lako prenosivih sa četiri oktave (slika 33) do većih, zvanih *trubadurske,* s obujmom od pet i pol oktava, koje se zvukom približuju koncertnim harfama (slika 34). Premda se na njima, kao ni na onim nekadanjima, ne mogu svirati sva djela kao na velikoj pedalnoj harfi, one su se, što zbog niske cijene i lake prenosivosti, što zbog jednostavnosti kojom početnici svladavaju osnovnu tehniku sviranja, vrlo raširile među djecom i omladinom, studentima i amaterima. Postoje čitavi orkestri nepedalnih kao i pedalnih harfa (slika 35). Danas su mnoga djela svjetske literature prerađena za harfu bez pedala, a neki suvremeni skladatelji pišu izričito za taj tip instrumenta.

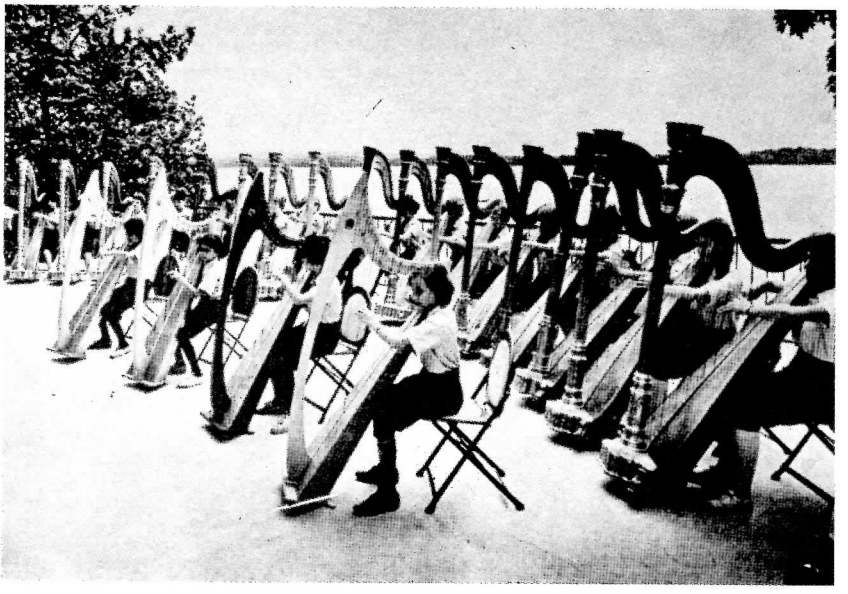


Slika 33 Dva tipa suvremene harfe bez pedala (non-pedal harfe)
Fig. 33 Two types of modern „Non-pedal" harps

Osim što ovo *glazbalo skitnica i kraljeva* zauzima već preko 5.000 godina značajno mjesto u ljudskom i muzičkom životu, ono je zbog elegancije svojih linija od davnine bilo simbolom ljepote, poetičnosti i uzvišenosti i u likovnim umjetnostima. Uz neke već prikazane primjerke harfa ranijih epoha, ovaj letimični pregled povijesnog razvitka završava s nekoliko likovnih prikaza harfa s područja Hrvatske od vremena baroka do naših dana (slike 36–51).

Slika 34 Veći tip suvremene harfe bez pedala, zvane trubadurska

Fig. 34 Large type of modern „Non-pedal" harp, so-called „Troubadour Harp"



Slika 35 Orkestar sastavljen od harfa s pedalima i harfa bez njih
Fig. 35 Orchestra of pedal and non-pedal harps

Slika 36 Sv. Cecilija s harfom. Rad nepoznatog slikara prema slici Pierrea Mignarda (1610–1695) u Louvreu, Paris. Nadbiskupski dvor u Zagrebu. Foto Jozo Vranić, Zagreb

Fig. 36 St. Cecilia with harp, a work by an unknow artist after a painting by Pierre Mignard (1610–1695) in the Louvre, Paris. The Court of Archbishop in Zagreb. Photo by Jozo Vranić, Zagreb

Slika 37 David s harfom. Vratnica pozitiva (tempera na drvu). Rad nepoznatog slikara Pavlina, 18. stoljeće. Veternica (Hrvatsko Zagorje). Foto Jozo Vranić, Zagreb

Fig. 37 David with harp. Door of portable organ (tempera on wood), by an unknow Paulist painter, 18th century, Veternica, Croatia. Photo by Jozo Vranić, Zagreb

Slika 38 Kralj David s harfom. Drveni kip na orguljama u crkvi uršulinka u Varaždinu, oko 1730. Foto Doris Baričević, Zagreb

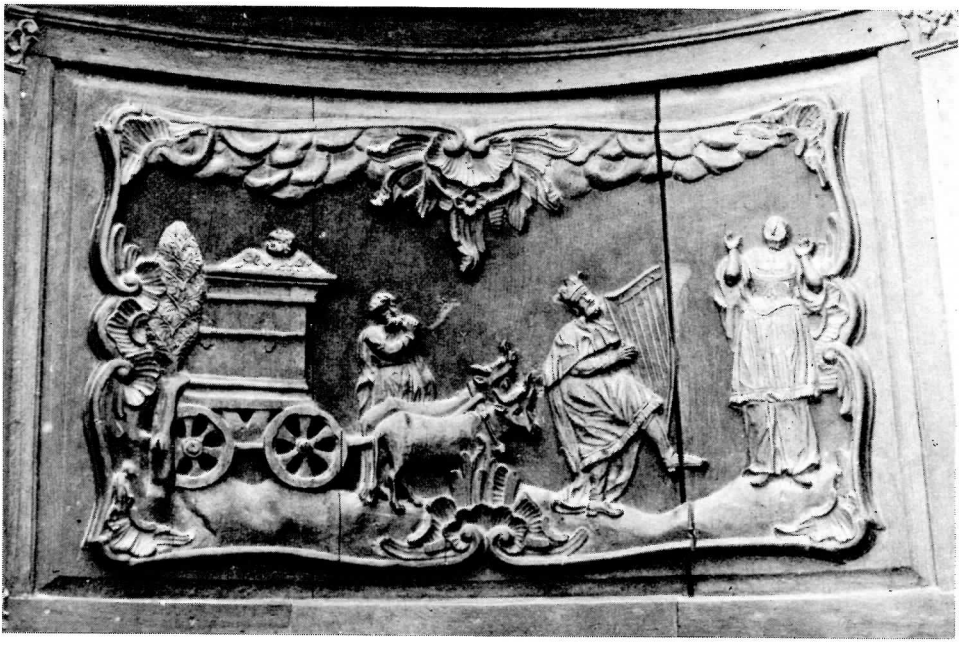
Fig. 38 King David with harp. Wood carving on the organ in the church of Sisters of St. Ursula in Varaždin, Croatia, about 1730. Photo by Doris Baričević, Zagreb

Slika 39 Anđeli muziciraju. Drveni kipovi na orguljama (iz 1761) crkve Sv. Marije Jeruzalemske na Trškom vrhu, Krapina (Hrvatsko Zagorje). Foto Doris Baričević, Zagreb

Fig. 39 Angels playing. Wood carving on the organ in St. Mary's of Jerusalem Church in Krapina, Croatia, about 1761. Photo by Doris Baričević, Zagreb

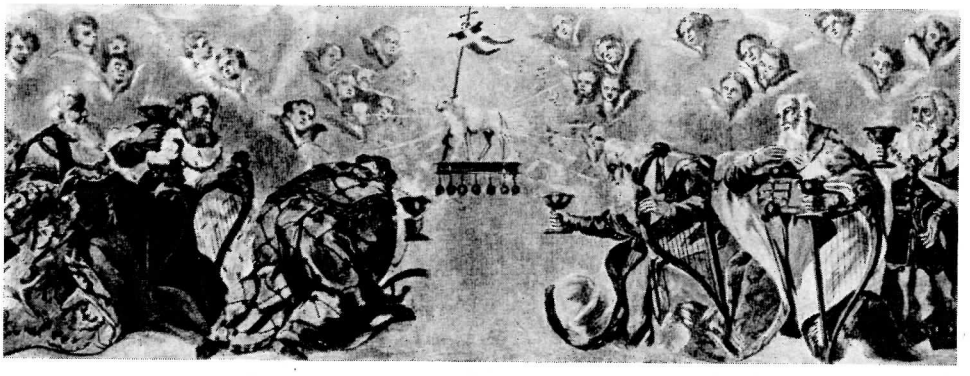
Slika 40 Saul baca koplje na Davida. Bareljef na korskoj klupi u crkvi Sv. Antuna u Našicama. Rad franjevca Junipera Stilpa između 1765 i 1774. Foto Ol-Irom, Našice

Fig. 40 Saul trowing spear on David. Relief on chair stall in St. Antony's Church in Našice, by Franciscan Juniper Stilp, about 1765–1774. Photo by Ol-Irom, Našice



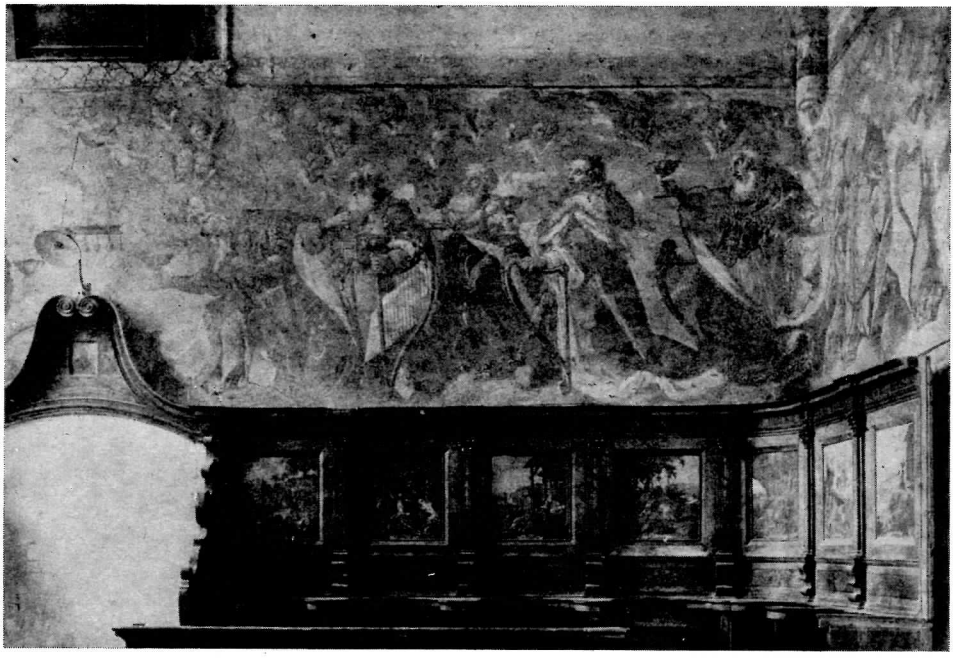
Slika 41 David svira i pleše pred Zavjetnim kovčegom. Bareljef u drvu na korskoj klupi crkve Sv. Antuna u Našicama. Rad fra Junipera Stilpa, 18. stoljeće. Foto Doris Baričević, Zagreb

Fig. 41 David playing and dancing in front of Ark of convenant, relief on chair stall in St. Antony's Church in Našice, by Juniper Stilp, the 18 th century. Photo by Doris Baričević, Zagreb

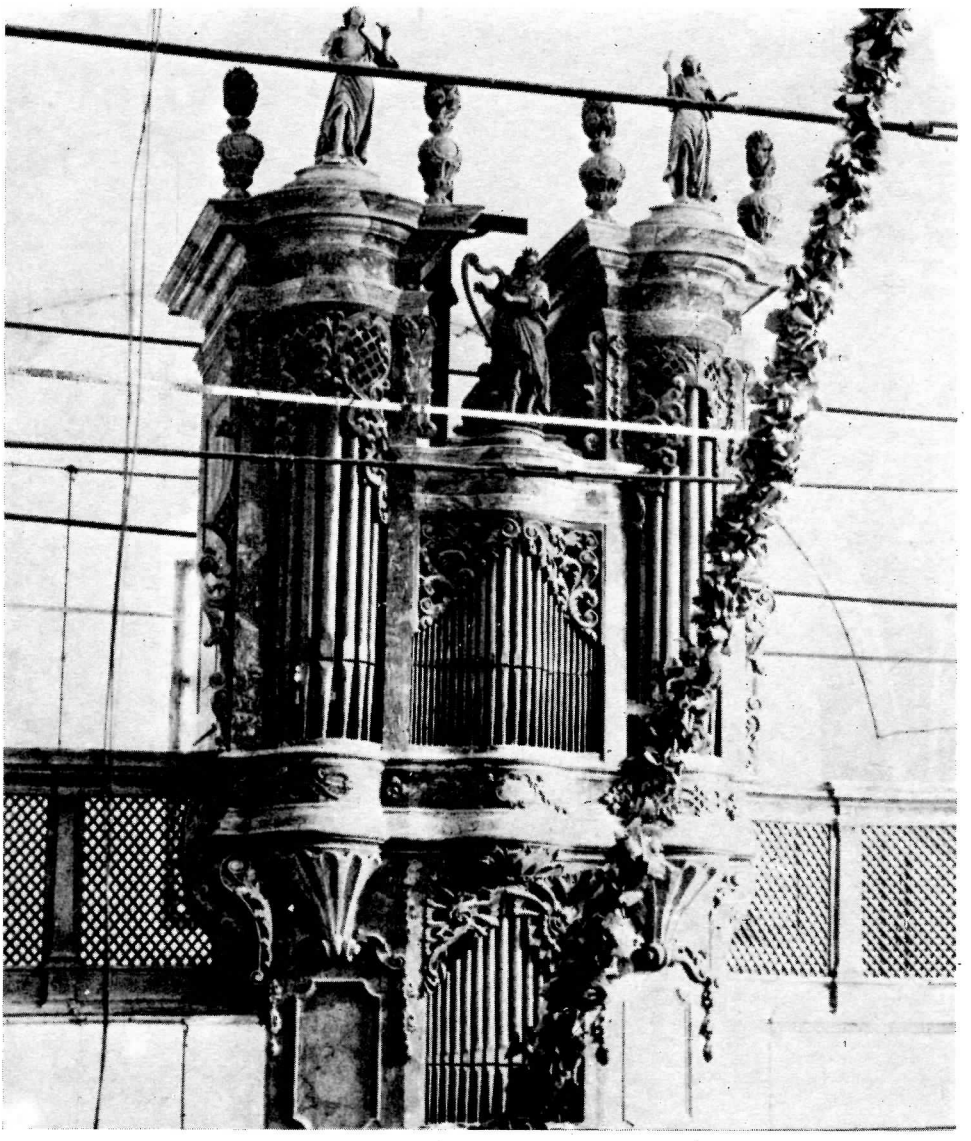


Slika 42 Mudraci Apokalipse (Dvadeset i četiri starca u poklonu Jaganjcu). Zidna slikarija u crkvi Sv. Bogorodice u Lepoglavi (Hrvatsko Zagorje). Djelo Ivana Rangera (1700–1753)

Fig. 42 Twenty-four elders adoring Lamb. Mural by Ivan Ranger 1700–1753 in the church in Lepoglav, Croatia

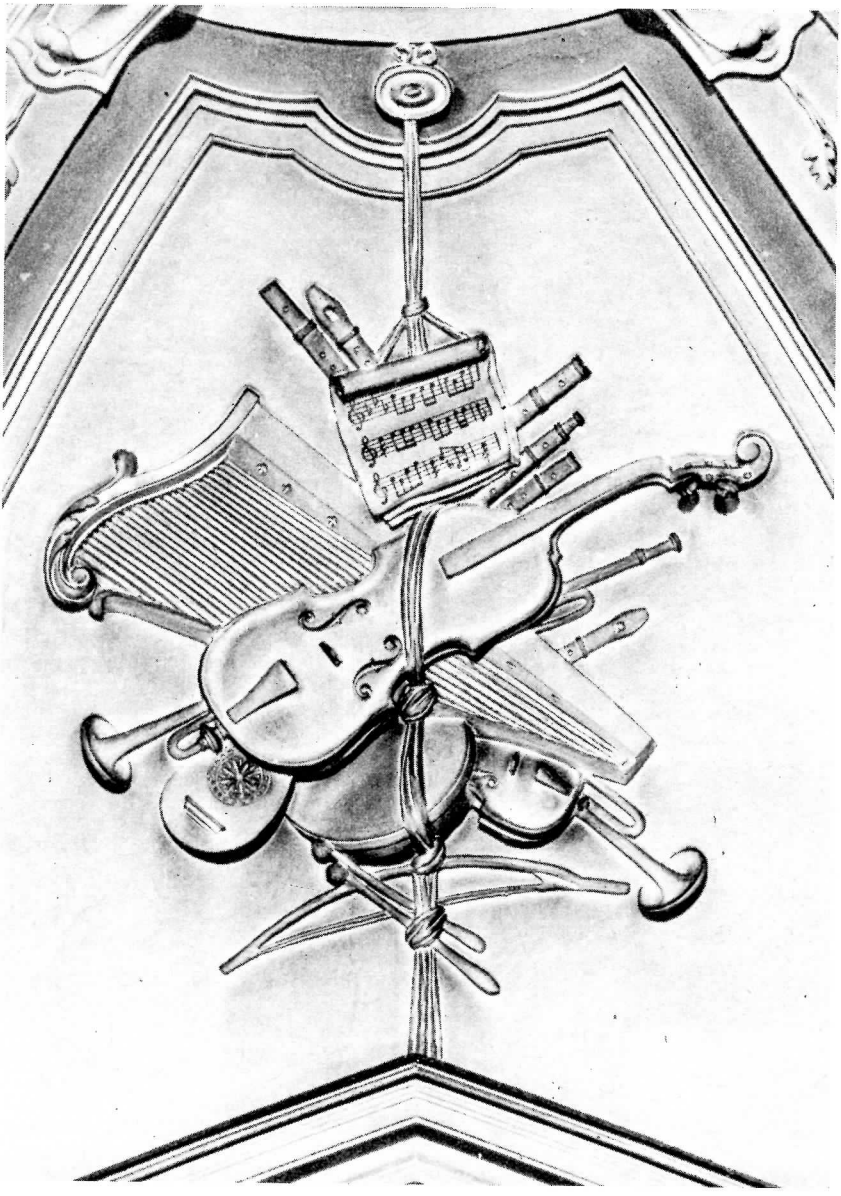


Slike 42 a, b Detalji slike 42. Foto arhiv Strossmayerove galerije u Zagrebu
Fig. 42 a, b Details from Fig. 42. Photo Archives of Strossmayer Gallery, Zagreb



Slika 43 Kralj David s harfom. Drveni kip na orguljama (iz 1761) crkve u Mariji Gorici (Hrvatsko Zagorje). Foto Ljerka Krtelj, Zagreb

Fig. 43 King David with harp. Wood carving on the organ (1761) of the church in Marija Gorica, Croatia. Photo by Ljerka Krtelj, Zagreb



Slika 44 Muzički instrumenti. Štukatura u svetištu crkve Sv. Antuna Opata u Velom Lošinju. Rad atribuiran braći Somazzi iz Švicarske, kraj 18. stoljeća. Foto Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture, Rijeka

Fig. 44 Musical instruments. Depicted on the walls of the sanctuary of St. Antony's Parish Church in Veli Lošinj, Croatia. Work attributed to the brothers Somazzi of Switzerland, late 18 th century. Photo by Regional Institute for the Preservation of Monuments, Rijeka

Slika 45 Anđeli koji sviraju. Detalj zidne slike ,,Uznesenje B. D. Marije na nebo'' na kupoli u svetištu crkve Sv. Marije Snježne u Kamenskom (Hrvatsko Zagorje). Rad Fridrika Hamerlića, 1839. Foto Nino Vranić, Zagreb

Fig. 45 Angels playing. Mural detail from the ,,Assumption of the Virgin Mary'', dome in the sanctuary of the church in Kamensko, Croatia, by Fridrik Hamerlić, 1839. Photo by Nino Vranić, Zagreb

Slika 46 Kralj David svira harfu. Slika na klasicističkim orguljama u Risvici (Hrvatsko Zagorje). Rad nepoznatog slikara prve polovine 19. stoljeća. Foto B. Bardović, Zagreb

Fig. 46 King David playing harp. Painting on a classical organ, Risvica, Croatia, early 19th century. Photo by B. Bardović, Zagreb

Slika 47 David i Aron. Neogotički drveni kipovi u katedrali Sv. Stjepana u Zagrebu iz 1847. Rad A. Sickingera (Munchen 1807–1873)

Fig. 47 David and Aron. Wood carvings by A. Sickinger from Munich (1807–1873), placed in the St. Steven's Cathedral in Zagreb in 1847

Slika 48 Vinjeta s harfom. Iz tiskare Ljudevita Gaja, Zagreb, 1848.

Fig. 48 Vignette with harp, from the catalogue of the publishing house of Ljudevit Gaj, Zagreb 1848

Slika 49 Muze. Slika na stropu ,,Zlatne dvorane'' u Zagrebu, Opatička ulica 10. Rad Ivana Tišova (1870–1928)

Fig. 49 Muse. Painting by Ivan Tišov 1870–1928, Golden Hall in Zagreb, Opatička Street No. 10

Slika 50 Žena s harfom. Reljef u kamenu. Djelo Ivana Meštrovića (1883–1962). Original u Meštrovićevoj galeriji u Splitu

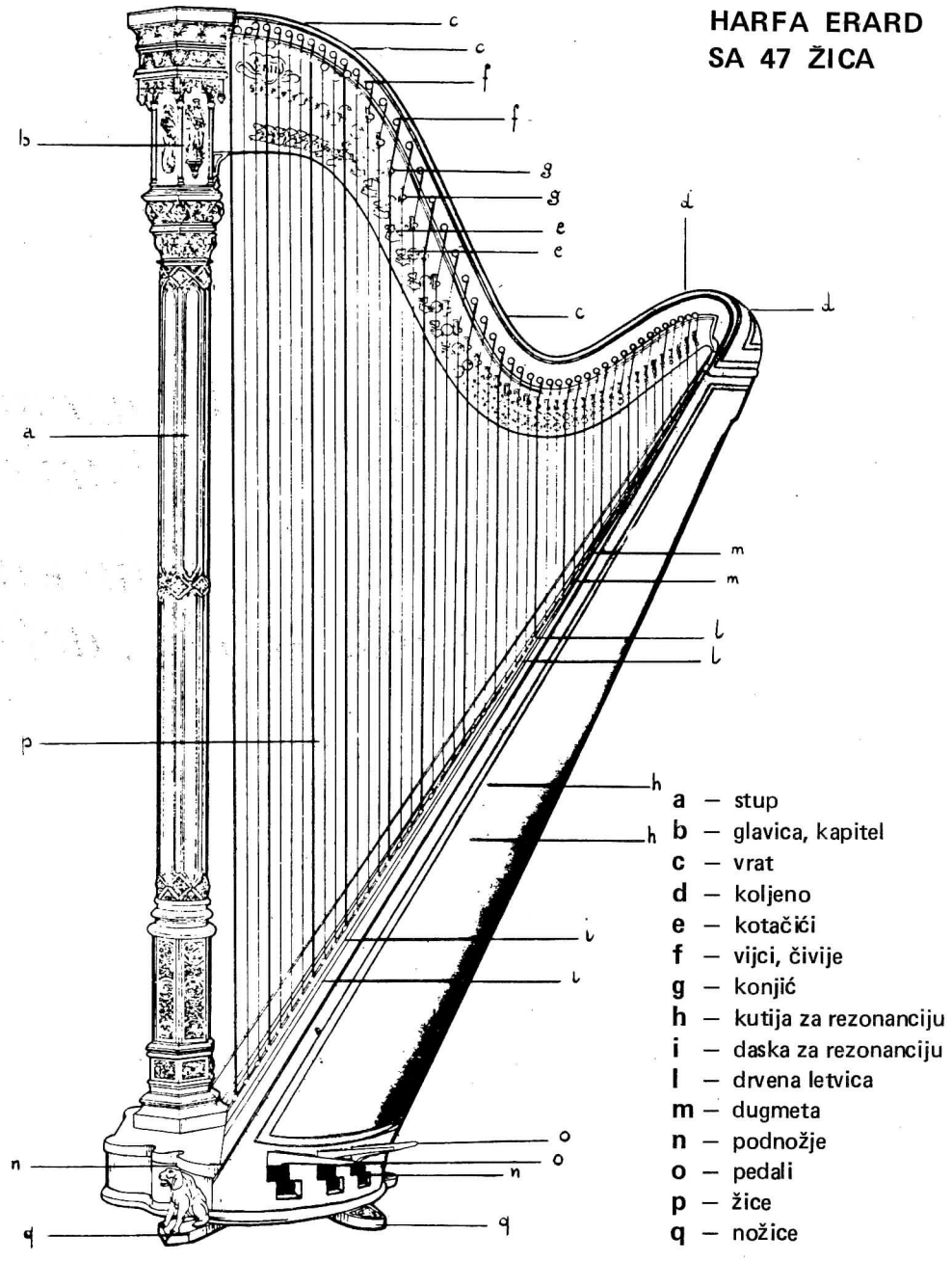
Fig. 50 Woman with harp. Relief in stone by Ivan Meštrović 1883–1962, Meštrović Gallery in Split

Slika 51 Djevojka s harfom. Crtež tušem (Zagreb 1980). Rad Ivana Lackovića Croate (1932). (Vlasništvo R. Dobronić, Zagreb)

Fig. 51 Girl with harp, ink drawing by Ivan Lacković Croata (1932), Zagreb 1980. (Owened by R. Dobronić, Zagreb)

Građa i mehanizam harfe

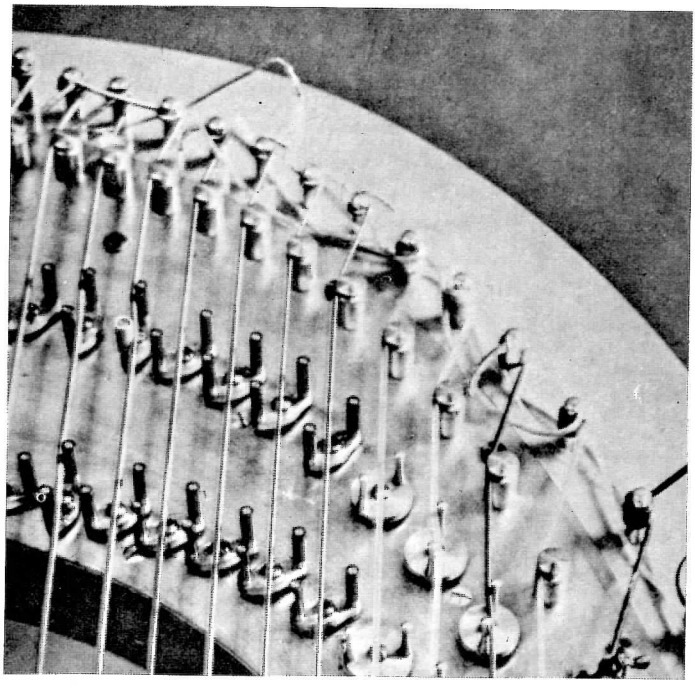
Tehnika sviranja na harfi



Slika 52 Shematski prikaz Erardove harfe s nazivima sastavnih djelova
Fig. 52 Sketch of Erard double-action harp

Suvremena harfa s dvostrukim redom pedala trokutnog je oblika, visine 170–185 cm, širine do 100 cm, a težine 35–38 kg. Evo njezinih dijelova (slika 52):

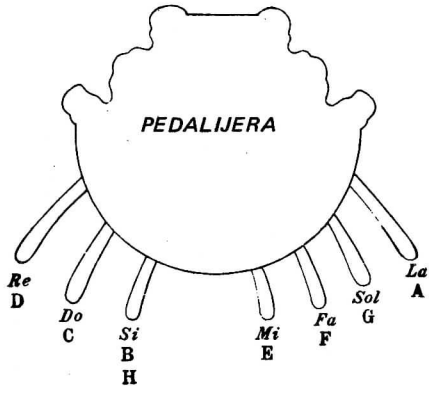
1) *Vrat* (c) izveden je u obliku položenog slova S, sastavljen od dva dijela čvrsto priljubljena jedan uz drugi. Kroz gornji, drveni dio, prolaze *metalni vijci (čivije, f)* oko kojih se omataju žice s pomoću posebno izrađenog metalnog ključa. Donji, metalni dio vrata nosi na vanjskoj lijevoj strani *konjiće* (kobilice, g), koji služe istoj svrsi kao i oni u gudačkih instrumenata. Niže se od njih nalaze *kotačići s viljuškama* (e, slika 53). Između tih viljušaka prolaze žice. U unutrašnjosti metalnog dijela vrata nalaze se metalne poluge koje međusobno spajaju kotačiće istoimenih žica iz svih oktava i vežu ih preko šipaka u prednjem stupu harfe s pedalima (o).



Slika 53 Kotačići s viljuškama na vratu harfe
Fig. 53 Tuning pins on the harp neck

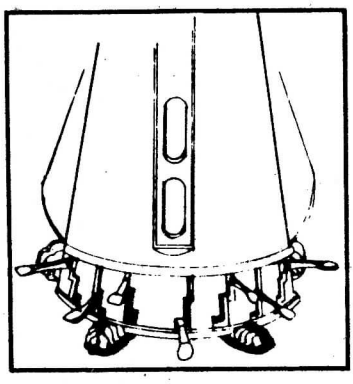
2) *Kutija za rezonanciju* (h) izrađena je od drveta, šuplja je, konveksnog oblika. Na njezinu se donjem zaobljenom dijelu nalazi pet otvora kroz koje prolaze titraji zvuka. Na gornjoj joj je strani:

3) *Daska za rezonanciju* (i), koja zatvara kutiju za rezonanciju te prima i prenosi titraje zvuka. Od njezine elastičnosti zavisi intenzitet i boja tona čitava instrumenta. Po sredini daske nalazi se *letvica* (1) od tvrdog drveta s otvorima. Kroz te otvore prolaze žice, koje s donje strane daske završavaju uzlom. Kod nekih tipova harfa žice uz uzao pridržavaju još i dugmeta.

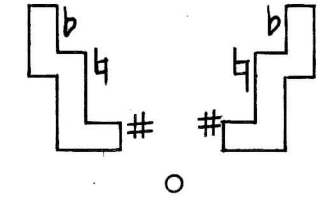


LIJEVA NOGA DESNA NOGA

Slika 54 Pedalijera prikazana shematski
Fig. 54 Pedaliera (pedal board) presented schematically

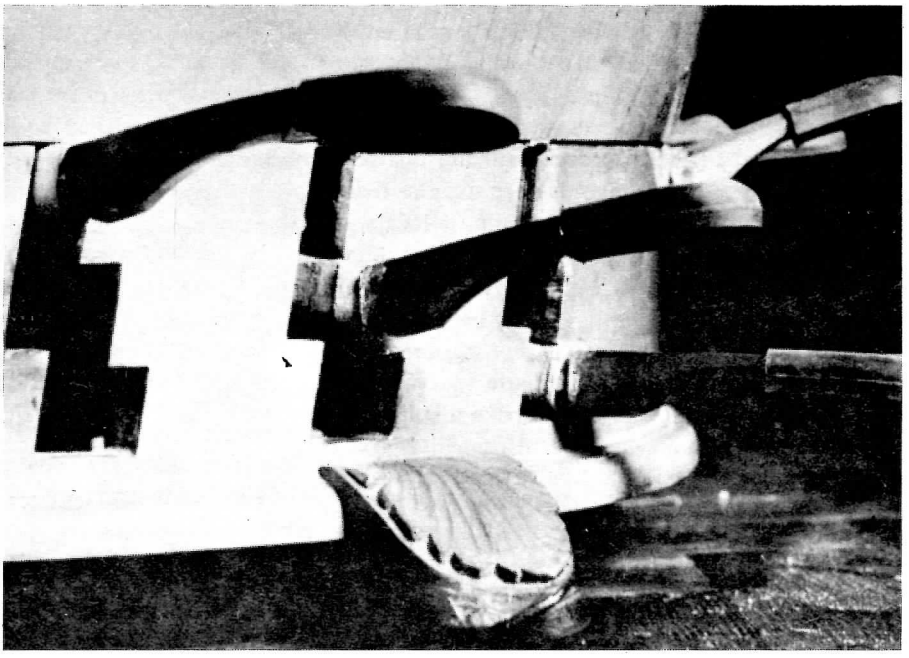


Sl. 54a

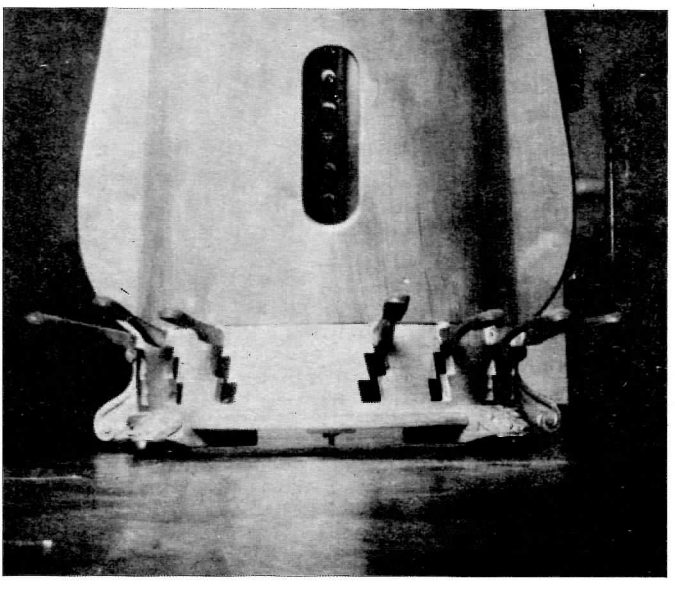


LIJEVA NOGA SVIRAČ DESNA NOGA

Sl. 54b



Slika 55 Pedali na različitim stepenima ureza
Fig. 55 Pedals depressed to various notches



Slika 55 a Urezi s pedalima s obje strane harfe
Fig. 55 a Notches with pedals on both sides of the harp

4) *Podnožje (pedalijera)* (n) daje stabilnost instrumentu i nosi *sedam pedala* (o, slika 54). Na svaki je pedal u unutrašnjosti harfe pričvršćeno metalno pero, koje je spojeno s metalnim šipkama u stupu. Te šipke, prolazeći kroz prednji stup harfe, vode do poluga koje su vezane na kotačiće (e) s viljuškama na vratu (slika 53). Svaki stupanj dijatonske skale ima svoj zasebni pedal, tako da ih je ukupno *sedam.* Svaki se pedal može postaviti u tri različita položaja, odnosno ureza ili stupnja u pedalijeri (slike 55 i 55a). Kad je pedal na *najvišem urezu* žica je najdulja te daje *sniženi ton.* (Ces/Do bem. – Des/Re bem. – Es/Mi bem. itd.). Premjesti li se pedal na drugi, to jest *srednji stupanj* u pedalijeri, mehanizam smješten na vratu harfe (nazvan *mehanički prsti harfe,* slika 53) s pomoću šipaka u stupu harfe okrene kotačić s viljuškom na vratu instrumenta, a viljuška je podešena tako da skraćuje žicu za jednu šesnaestinu njezine duljine. Tim skraćenjem žica se povisuje za jedan poluton (Ces postaje C, Des – D itd.). Pomaknemo li isti pedal na treći, *najniži* stupanj u pedalijeri, druga viljuška skraćuje istu žicu za *slijedećih pola tona* (C postaje Cis, D – Dis itd.). Na isti način radi svih sedam pedala.

Na lijevoj se strani harfe nalazi tri pedala koji se pokreću *lijevom nogom (D – C – H),* dok su na desnoj strani četiri pedala za *desnu nogu (E – F – G – A)* (slike 54 i 54a). U pravilu se uvijek jednom nogom pomiče samo *jedan pedal* na određenom mjestu prema zahtjevima skladbe. Vrlo se rijetko nalazi u suvremenoj literaturi, a i dosta je nesiguran za izvođenje, istovremeni pomak *dva susjedna pedala* istom nogom i u istom smjeru (npr. Ges i As na G i A).

Urezi za pedale izrađeni su tako da se pedali i s desne i s lijeve strane spuštanjem pomiču prema sredini harfe, to jest prema sviraču, a podizanjem udaljuju od njega (slika 54b).

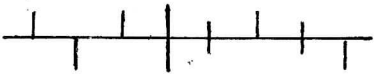
Prema takvu razmještaju pedala na harfi, harfist zapisuje u notni tekst položaj pojedinih pedala (to jest na kojem se stupnju nalaze) na početku same kompozicije kao i u njezinu toku pri pojedinim kromatskim promjenama. Ispod notnog sistema, između ili iznad njega u gornjem redu bilježi on pedale koji se pomiču desnom nogom i to onim redom kako su smješteni na harfi: od sredine prema desnoj strani (E, F, G, A). Svaki pedal najjasnije jest obilježiti velikim tiskanim slovom i kraj njega napisati

predznak koji odgovara stupnju na kojem se pedal nalazi. Snizilica označuje gornji, razrješnica srednji, a povisilica najniži stupanj pedala. U donjem redu izvođač označuje pedale za lijevu nogu redom kako su smješteni od sredine harfe prema lijevoj strani (H, C, D). Na primjer:

– označuje Es-dur, Eb, Fh, Gh, Ab
Hb, Ch, Dh

dok – prikazuje A-dur tonalitet. Eh, F#, G#, Ah
Hh, C#, Dh

Najčešće se upotrebljava Salzedov način bilježenja pedalizacije na početku kompozicije kod kojega se ne služi slovima nego crtežem (dijagramom) koji shematski prikazuje pedalijeru, a razmještaj pojedinih pedala označuje se crticama



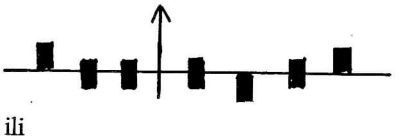
– gornji stupanj
– srednji stupanj
– donji stupanj

Navedeni crtež prikazuje slijedeći razmještaj pedala:

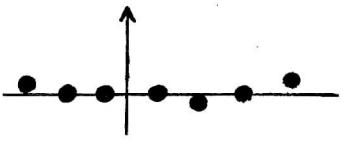
Db,C#,Hb | Eh,Fb,Gh,A#

Ovaj je način bilježenja pedala vrlo pregledan i zauzima malo prostora ispod, između ili iznad notnog sistema. Promjene pedala koje slijede tokom kompozicije bilježe se slovima s odgovarajućim predznacima.

Posebno je jasan i slijedeći, najsuvremeniji način označavanja položaja pedala i njihovih promjena: na početku skladbe crno ispunjene pačetvorine ili kružnice označuju u dijagramu početni položaj pedala (npr.

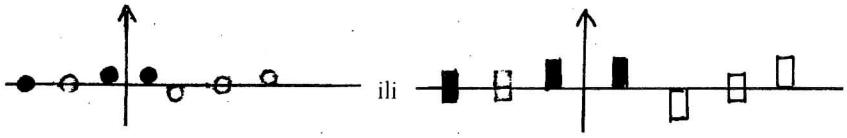


ili



= Db,Ch,Hh | Eh,F#,Gh,Ab

U toku izvedbe pedali koji miruju bilježe se bijelim pačetvorinama, odnosno kružnicama, dok crne upućuju svirača na pedale koje treba pomaknuti u danom času. Crtež

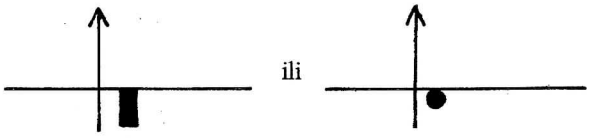


pokazuje da iz gore naznačenog početnog položaja treba pedal E♮

staviti u poziciju da daje ton Eb, zatim ton H♮ na Hb i D♮ na Db

dok ostali pedali ostaju na prvotnom mjestu. U daljnjem toku izvedbe, ako je potrebno pokrenuti samo jedan pedal, dovoljno je u dijagramu označiti samo njega. Primjer

pokazuje da treba samo pedal E♮



spustiti na najniži urez tako da daje povišeni ton E♯

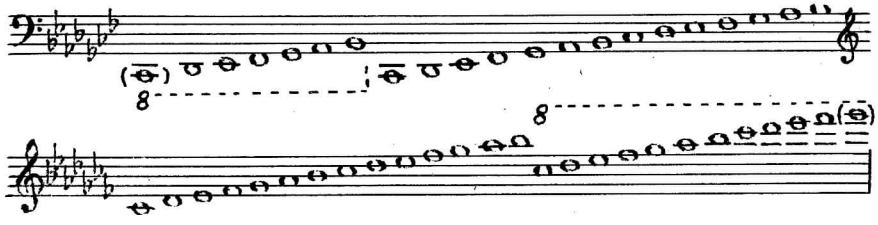
Nije, međutim, uopće potrebno da skladatelj označuje na bilo koji od gore navedenih načina položaj i promjene pedala. To najradije vrši svaki izvođač sam na način koji mu najviše odgovara.

5) *Stup* (a) spaja podnožje s vratom harfe i daje čvrstoću čitavom instrumentu. Kroz njega prolazi sedam metalnih šipaka koje posreduju između pedala i poluga na vratu harfe. Kod većine harfa, osobito onih iz starijih epoha, stup je umjetnički izrezbaren i ukrašen, te završava glavicom – kapitelom (b).

6) *Žice* (p) su intonirane *dijatonski u CES-duru* (Do bem. magg.). Današnji orkestralni i koncertni instrumenti imaju 46 ili 47 žica, a to znači šest i pol oktava. Deset do dvanaest najdubljih basovih žica izrađeno je od čelične žice obložene svilenim i omotano srebrnim ili bakarnim nitima. Ostale su od prepariranih crijeva australskih ovaca i one su *prirodne boje,* dok su radi orijentacije svirača u svim oktavama žice za tonove CES-C-CIS obojene *crveno,* a za FES--F-FIS *modro ili crno.* Osim od crijeva, danas se prave žice od najlona ili drugih sintetskih vlakana veće izdržljivosti, no one zvuče lijepo jedino u diskantu.

Prirodni je položaj žica na harfi Erardova sistema ovakav (primjer 1): Najdublji je ton na harfi CES (Do bem. magg.) iz kontra oktave (kod nekih manjih tipova harfa Des, odnosno Re bem. magg. iz iste oktave), a najviši je Ges (Sol bem.) ili Fes (Fa bem.) iz četvrte oktave. No kako se ti tonovi (kao i svi ostali) mogu s pomoću pedala povisiti za dva polutona, to jest za jedan cijeli ton, najviši je mogući ton na harfi Gis, odnosno Fis, zapravo četvrti As (kod manjih instrumenata Ges).

Pr. 1



Svaki harfist intonira sam svoj instrument pomoću posebno izrađenog metalnog ključa i to najčešće prema *temperiranoj skali.* Samo se za solističke izvedbe nekih klasičnih djela pojedini tonovi ugađaju u prirodnoj intonaciji. Ugađanje je harfe vrlo osjetljiv posao te zahtijeva, osim odlična sluha i iskustvo, tišinu okoline i stalnu temperaturu. Crijevnate su žice vrlo osjetljive na promjenu atmosferskih prilika, te se pri porastu temperature i vlažnosti zraka intonacija čitave harfe spušta, a padom temperature ugođaj se harfe diže. Pri naglim promjenama atmosferskih uvjeta crijevnate žice često pucaju.

Harfa se svira sjedeći; svirač je osloni o desno rame a vršcima cipela dodiruje pedale. Desnom rukom svira u gornjoj polovici harfe, otprilike od sredine male oktave do najvišeg tona. Zbog instrumenta koji leži na desnom ramenu, desna sviračeva ruka djelomično je sputana i ne dosiže do dubljih žica. Na njima on svira lijevom rukom koja mu je potpuno slobodna te može prelaziti i do diskanta. Žice se trzaju samo *sa četiri prsta svake ruke* (palcem, kažiprstom, srednjakom i prstenjakom), i to njihovim jagodicama. Mali je prst zbog vodoravnog položaja ruku pri sviranju prekratak, te se u suvremenom načinu sviranja ne upotrebljava. Žice se u pravilu trzaju otprilike na sredini njihove duljine ili nešto niže, a svaka ruka dodiruje žice na njihovoj suprotnoj strani. Prstenjaci obiju ruku sviraju najnižu notu, zatim slijede ostali prsti paralelno, dok palci sviraju najviši ton: *prstomet obiju ruku jednak je onome*

lijeve ruke na klaviru, samo bez malog prsta. Drugi se, treći i četvrti prst savijaju prema dlanu, a palac zbog svoje prirodne građe u suprotnom smjeru od njih, što stvara u sviranju velike poteškoće. Za razliku od klavira, na harfi je najjači četvrti prst. Treći je radi svoje duljine najnespretniji.

Dok je udarac tipke na klaviru jednostavna radnja, pri sviranju harfe, *prije izvođenja tona* treba oprezno staviti prste na grupu žica i tek tada zatrzati svaku od njih. Zbog te kretnje harfist ne može tako brzo izvesti mnogo akorda ili pasaža kao klavirist i radi nje mora uvijek čitati dionicu harfe *unaprijed.*

Pri svakom udarcu na klaviru ruke nalaze oslonac i uporište u horizontalnoj klavijaturi. Na harfi žice su postavljene vertikalno, a položaj ruku, koje *lebde u zraku* vrlo je zamoran. Ovo vrijedi za lijevu ruku u potpunosti, a i za desnu, kad je u nižem položaju, jer se pri visokom položaju ona ipak malo oslanja na instrument.

Budući da napetost svih žica na harfi odgovara težini otprilike 4000 kg, potrebna je velika snaga za njihovo trzanje, posebice u lijevoj ruci koja svira na debljim žicama. Stoga je harfu teško svirati brzo i snažno dulje vrijeme, jer *jačina ide na štetu brzine,* a *brzina na uštrb jačine.* To je jedan od razloga što je na harfi najteže izvoditi djela klasične glazbe, te je mnogi harfisti izbjegavaju uvrstiti u svoj solistički repertoar. Ljepota, punoća, jačina i zaobljenost tona, koji se za razliku od instrumenta s tipkama postiže u direktnom kontaktu sa žicama, ovise o građi ruku svirača i načinu trzanja žica, a težak su zadatak za svakog harfista.

Razmak među dubljim žicama veći je od onoga među višima, pa se harfist ne može orijentirati bez *povremenog gledanja* na njih, što otežava sviranje u orkestru. Sličnu neugodnost stvara i smještaj stalka s notama, koji se ne nalazi, kao kod ostalih instrumenata, ravno ispred svirača, nego na njegovoj lijevoj strani, dok mu se žice nalaze zdesna. Stoga je dionicu harfe najsigurnije svirati napamet, a to u orkestralnom sviranju gotovo ne dolazi u obzir.

Jedna se oktava na harfi sastoji od samo sedam dijatonskih intoniranih žica, pa joj je raspon uži od raspona na klaviru. Zato svaki harfist može svakom rukom lako obuhvatiti *decimu* ili čak *undecimu.*

Izvođačke mogućnosti harfe s notnim primjerima

ZVUČNOST

Karakteristiku harfina zvuka tvore: a) zvučanje žica (odzvuk, njem. Nachklang) i b) rezonancija žica.

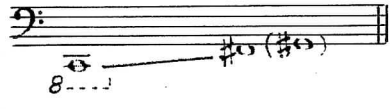
a) Svaka žica zvuči tako dugo dok joj traje prirodni titraj kojemu se s vremenom amplituda smanjuje do potpunog smirenja. Što je žica dulja i deblja, trajanje je njezina odzvuka jače i duže. U dubokom i srednjem registru toliko je odzvuk jak da ga se, uz trzani ton, može smatrati zasebnim tonom. Zvučna primjenljivost tog je tona od velike važnosti u instrumentaciji (npr. dugo zvučanje samo jedne žice u basu). Premda se harfa ne ubraja među glazbala koja mogu proizvoditi konstantni izdržani ton, lijepo se može iskoristiti njezina sposobnost stvaranja tonova izvjesnog trajanja.

b) Rezonancija se osniva na pojavi da svaka pojedina žica u dubokom i srednjem registru ne zvuči sama nego istovremeno titraju i žice s njezinim alikvotnim tonovima, koje dalje zvuče sa svojim alikvotima, i tako redom. Na toj pojavi počiva tipična zvučnost harfe. Žice su vrlo meke za trzanje (mnogo mekše od žica na kontrabasu ili od basovih žica na klaviru) i, ne računajući kratke žice, vrlo elastične, pa zbog trzaja i zbog rezonancije mogu neobično dugo titrati. Rezonancija je tako jaka da pri iznenadnoj pauzi iza forte akorda tutti orkestra harfa zvuči iako nitko nije na njoj svirao, te je treba utihnuti.

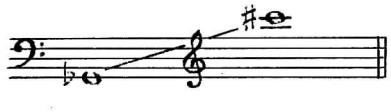
Želi li se prekinuti ton žice prije njegova prirodnog smirenja, treba ponovnim polaganjem prsta na istu žicu zaustaviti njezino daljnje titranje. Taj je pokret prsta vrlo osjetljiv, jer lako proizvede neželjeno šuštanje žice. Drugo neugodno zujanje može proisteći iz udarca jedne žice u titraju o nokat drugog prsta koji je zatitrao susjednu žicu. O tim pojavama treba voditi brigu pri skladanju za harfu.

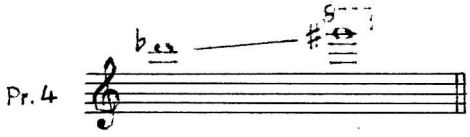
Zvučna skala harfe podijeljena je u tri registra koji proizlaze iz tehničke gradje instrumenta. To su: 1. *duboki* (primjer 2), 2. *srednji* (primjer 3) i 3. *visoki* (primjer 4) registar.

Pr. 2



Pr. 3





1. *Duboki* registar obuhvaća sve metalne žice (kontraoktavu do sredine velike oktave), vrlo je pun i duga odzvuk, a pri mekom i slabom trzaju, naprotiv, zvuk je prilično mutan, jer je za postizavanje tona u tako niskom položaju potreban određeni intenzitet vibracija. Pri trzaju metalnih žica u umjereno jakoj dinamici zvučanje traje otprilike 4 – 5 sekundi gotovo nepromijenjenog sadržaja i jačine. Zatim se smanjuje dinamika i kvaliteta tona i to vrlo postepeno, ali tako da je on još uvijek upotrebljiv i može stvarati stanovitu zvučnu i harmonijsku zbrku. Zbog toga ga treba utihnuti. Još veću zvučnu ispremiješanost stvara čitav niz dubokih tonova, pa se njihova primjena preporučuje samo u polaganu tempu i ne u jakoj dinamici.

2. *Srednji* se registar proteže od početka crijevnatih žica do njihova naglog skraćenja koje nastaje zbog zavijenosti harfina vrata (od sredine velike do sredine druge oktave). Taj je registar svojim punim, svjetlim i toplim tonovima najcjelovitije područje instrumenta. Odzvuk je kraći negoli u dubokom registru, a dobar ton traje jednu do dvije sekunde u forte dinamici.

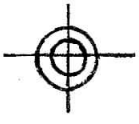
3. *Visoki* registar, što ga daju kratke i čvrsto napete žice (seže od sredine druge oktave do najviše žice) vrlo je svjetao i dosta oštar. No mekim se trzajem može ublažiti tvrdoća tona, ali se time smanjuje njegova zvučnost. Svjetlost zvuka i rezonancija svih žica daju i ovom registru priličnu nosivost, tako da i u njemu treba često prekidati zvučanje. Na svaki način, odzvuk nije tako jak i sadržajan da bi se mogao upotrijebiti samo jedan ton pojedinačno, osim ako se ne želi postići poseban efekt u vrlo jakoj dinamici. Visokom registru odgovara općenito dinamika od *pianissima* do *mezzoforte*, a *forte* i *fortissimo* primjenjuju se za postizanje izuzetnih efekata.

Može se smatrati da je harfa najzvučnija u svom srednjem dijelu, to jest u tonovima koji sežu od najdublje note na basovu crtovlju do najviše note u violinskom ključu (G

iz male oktave do F iz druge oktave). Najveća se zvučnost postiže kada vibrira cijela žica od kobilice do kutije za rezonanciju, to jest kada nije skraćena viljuškama. Stoga harfi najbolje odgovaraju *tonaliteti sa snizilicama,* jer je njezin prirodni tonalitet Ces-dur (Do bem. magg.).

Zbog svojih fizikalnih svojstava žice na harfi titraju, zvuče i rezoniraju, – što je žica dulja i deblja, i ton je duži i jači. Želi li se iskoristiti ovo prirodno svojstvo instrumenta, to jest ostaviti pojedini ton, pasažu, akord, glissando i dr. da odzvuči do svog potpunog smirenja, to treba označiti sa *L. V.* ili *laissez vibrer* (francuski); *lasciar vibrare* (talijanski); *klingen lassen* (njemački) ili slično, što znači *ostaviti da zvuči.* Ako pak skladatelj namjerno želi prekinuti zvučanje jednog tona ili grupe tonova, stavlja oznaku: *etouffez* (francuski); *smorzare* (talijanski); *gedämpft* (njemački), odnosno *prigušiti,* ili pak znak

što se izvodi polaganjem prsta ili čitava dlana na žicu (žice). Potpun prekid titranja svih tonova koji u danom času zvuče na harfi postiže se polaganjem dlana jedne ruke (obično lijeve) ili oba dlana na žice, to jest *étouffé* s obje ruke, a bilježi se znakom



ili

AKORDI

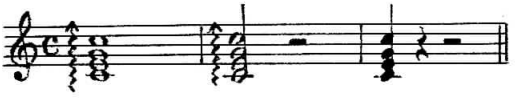
Harfa je akordički instrument (jedini u klasičnom orkestralnom sastavu) te se njezina dionica piše na dva linijska sistema, i to u pravilu gornjem – za desnu ruku u violinskom ključu, i donjem – za lijevu ruku u basovu ključu.

Budući da se harfa svira samo sa osam prstiju, ni akordi ne smiju imati više od osam tonova. Raspon za svaku ruku ne smije biti širi od decime ili undecime. Svi se akordi (isto tako terce, sekste i oktave) sviraju *malo arpeđirano,* te za takav arpeggio nije potrebna nikakve posebna oznaka. Uko-

liko se želi naročito istaći da akord bude široko arpeđiran, upiše se ispred njega zmijolika krivulja sa strelicom (ili bez nje)

odnosno *arp.* ili *arpeggio*, što znači da akord treba izvesti razloženo u smjeru od najnižeg tona prema najvišem. Pri širokom se arpeđiranju najniže basove note počinju svirati *prije* prve taktne dobe, nadovezuju se druge u vrlo brzom slijedu, tako da najviša, zadnja nota dolazi na *tezu* (prvu dobu takta). Želi li skladatelj široko arpeđirani akord, piše ga notama dugačkog trajanja, dok kraće note upućuju izvođača na brži arpeggio (primjer 5). Ako pak kompozi-

Pr. 5



tor izričito zahtijeva da arpeđirani akord počinje na tezu (prvu taktnu dobu), a drugi tonovi slijede brzo nakon prve taktne dobe, treba tu želju posebno označiti znakom

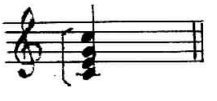
Postoji i mogućnost arpeđiranja akorda *odozgo prema dolje*, što se označuje silaznom

strelicom, no takvo je arpeđiranje malo uobičajeno.

Želi li se namjerno istaći da se svi tonovi u akordu moraju odsvirati zajedno, odnosno istovremeno, tada treba akord pisati u tijesnom slogu i nad svaki staviti točku · ili oznaku *non arp.* Osim ovih oznaka može se čitav akord umetnuti u znak

što također upućuje izvođača da sve note u akordu mora svirati istodobno (primjer 6). Kod ovakvih se nearpeđiranih akorda gubi tipični lelujavi ton harfe i ona poprima karakter udaraljke, celeste ili zvončića (njem. Glockenspiel). Oni se vrlo dobro slažu s pizzicato akordima gudača.

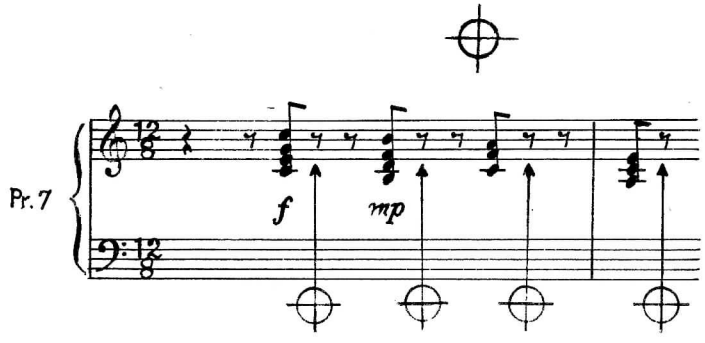
Pr. 6



Secco (suhi) se akordi postižu osobito oštrim načinom trzanja žica, a mogući su u forte i piano dinamici. Oni moraju biti napisani u tijesnu slogu i ne smiju prelaziti prirodni raspon ruku.

Kratki akordi, još suši od secco akorda, kojima je točno određeno trajanje *(accords étouffés)* postižu se kada se jednom rukom odsvira akord i neposredno se zatim prsti druge ruke stave na iste žice, te tako potpuno spriječe njihovo daljnje zvučanje. Na isti se način može odsvirati akord i odmah ga zatim zaglušiti prstima iste ruke. Ispod linije napiše se *accords étouffés* ili samo *étouffez,* a postoji za taj efekt i grafički znak:

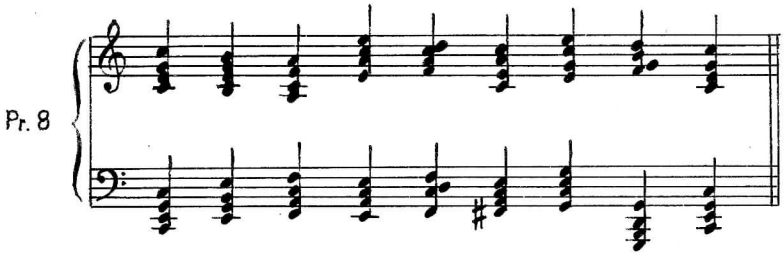
(primjer 7).



Nakon niza akorda označenih jednom od navedenih mogućnosti izvedbe, valja izvođača upozoriti oznakom *nat.* (naturale) ili *ord.* (ordinario) da slijedi za harfu prirodni način sviranja.

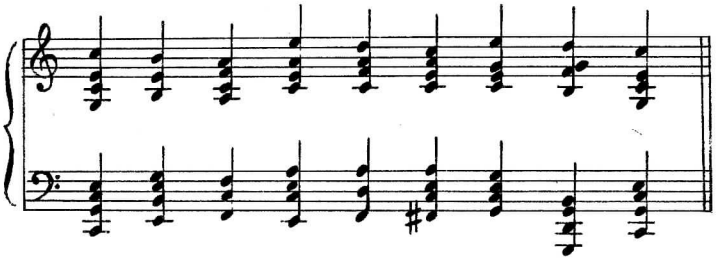
Za harfu prirodni, malo arpeđirani akordi ne smiju biti napisani tijesno, a niti u rasponu širem od decime ili undecime za svaku ruku. Širi akordi zvuče prazno i teško se izvode. Akordi namjerno napisani u tijesnu slogu iznimno djeluju vrlo snažno i energično u srednjem i gornjem registru.

Poželjno je da raspon među dvjema najnižim notama u basu ne bude manji od kvarte ili kvinte (najviše seksta), isto kao i udaljenost među obim rukama. Veći razmak između ruku djeluje prazno, te akord zvuči lošije.



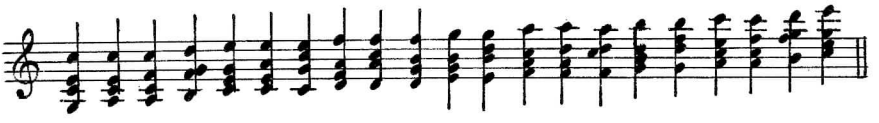
Primjeri 8 i 9 pokazuju kako se akordi pisani u klavirskom slogu mogu preudesiti prema karakteru harfe.

Pr. 9

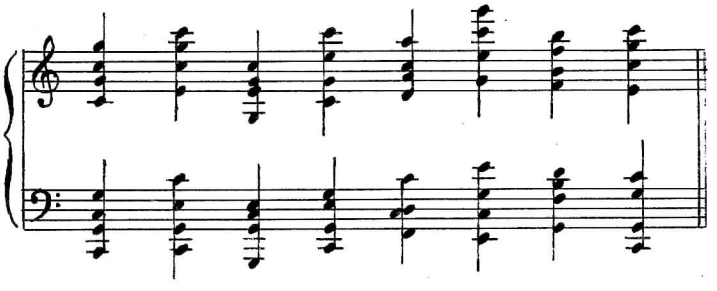


Primjer 10 donosi nekoliko akorda, podesnih kako za lijevu, tako i za desnu ruku, dok se u primjeru 11 vide dijelom vrlo nespretni, a dijelom posve neizvedivi akordi. Harfist je primoran da akorde koji broje više od osam tonova ili su širi od mogućeg raspona ruku svira kao razložene akorde ili pasaže. Akordi iz primjera 12 zbog brze promjene položaja ruku zvuče zapravo na način kako pokazuje primjer 13.

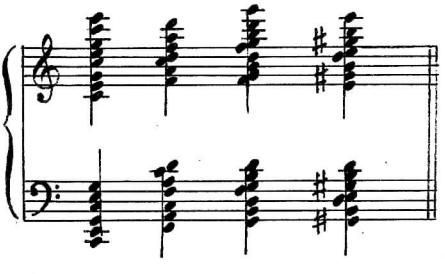
Pr. 10

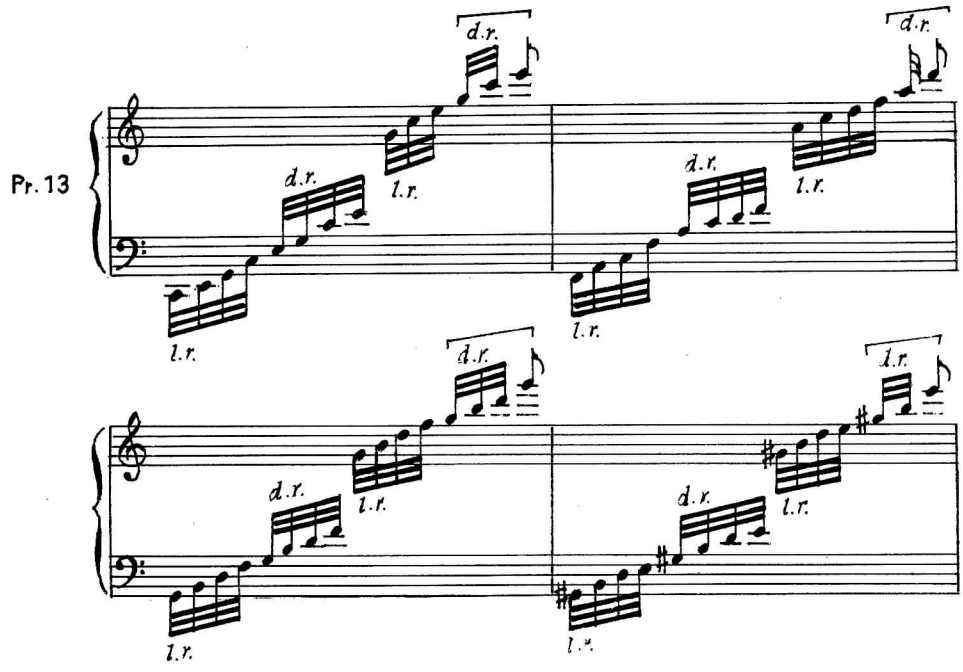


Pr. 11



Pr. 12



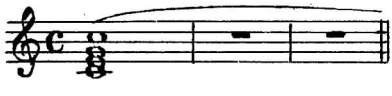


U brzom je tempu bolje izbjegavati akorde sa mnogo tonova ili vrlo široke akorde, ako slijede jedan za drugim. Nespretni su za izvođenje, a ostaju bez zvučnog učinka, jer se njima naglo pokrivaju iste žice koje već titraju. Zbog toga harfi ne odgovaraju rješenja koja se navode u primjeru 14. Vidi se da upravo akordi koji dobro odgovaraju klaviru, na harfi loše zvuče. Pravilno napisani akordi, osobito ako imaju u basu metalne žice, daju harfi zvučnost i u tihoj i u jakoj dinamici.

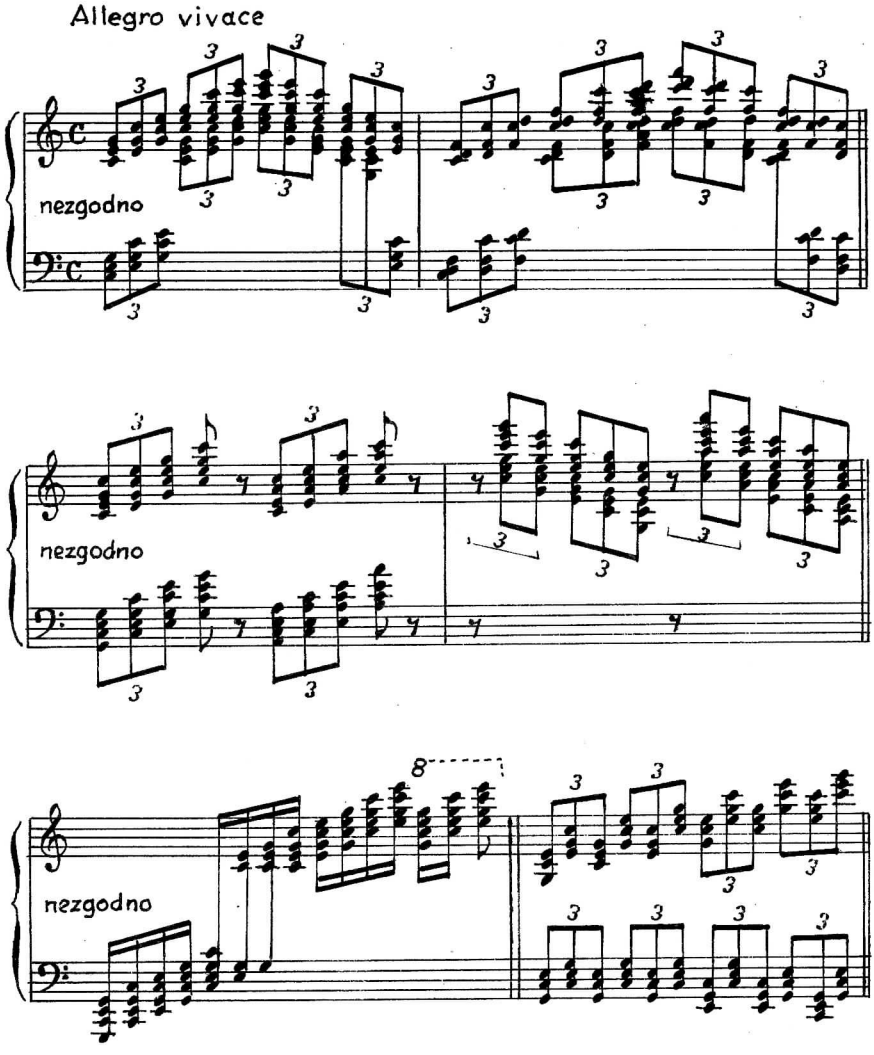
Trajanje odzvuka akorda, isto kao i pasaža i glissanda, mora se jasno razabirati iz načina na koji su notirani. Ako se ne želi postići miješanje harmonija s akordima koji slijede, treba svirači ostaviti vremena da prekine njihovo daljnje zvučanje. Ako se pak želi da akord zvuči više vremena, najbolje je iznad njegove najviše note ucrtati luk

do mjesta na kojemu ga treba utihnuti. Taj luk može sezati i preko pauza (primjer 15).

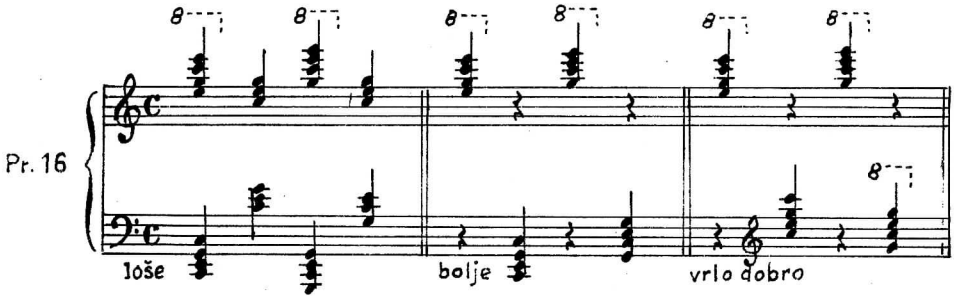
Pr. 15



Pr. 14

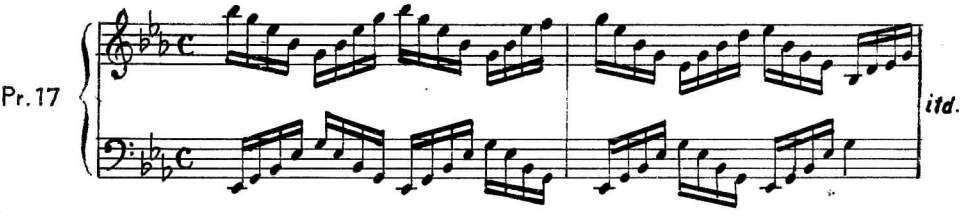


Nisu poželjni veliki akordički skokovi obiju ruku istovremeno iz jednog registra u drugi, posebice ne u brzom tempu, kako se vidi iz primjera 16.



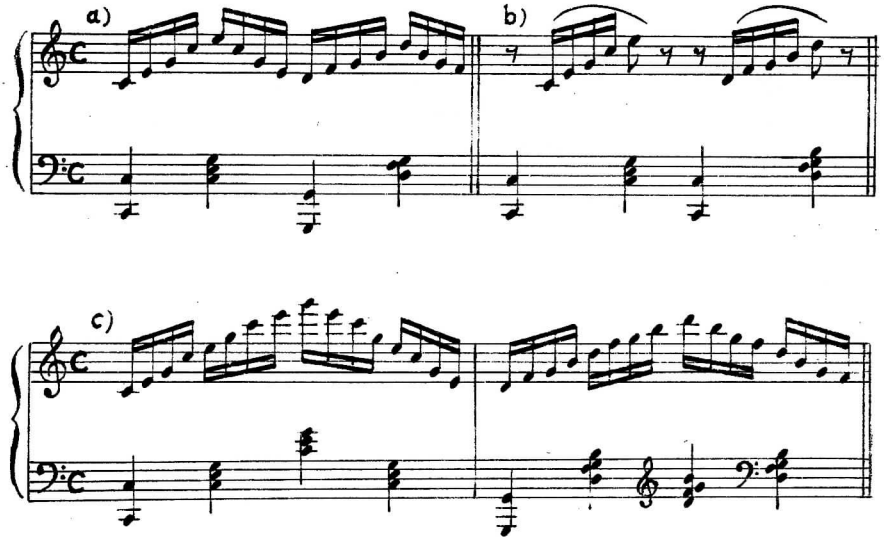
RAZLOŽENI AKORDI I PASAŽE (PASSAGES)

Arpeđirani su akordi najtipičniji te najbolji i najpodesniji za harfu. Oni najbolje odgovaraju karakteru tog instrumenta. Dobro primijenjeni daju uvijek lijepe efekte. Spretan harfist može i u vrlo brzom tempu izvesti pasažu oblo i zvučno uz uvjet da je napisana na način koji odgovara harfi. I razloženi se akordi, kao i sve ostalo, izvode sa četiri prsta svake ruke. Primjer nezgodno napisanih razloženih akorda nalazi se u drugom činu Wagnerove opere *Tannhäuser* (primjer 17), jer harfist nema dovoljno prstiju da odsvira

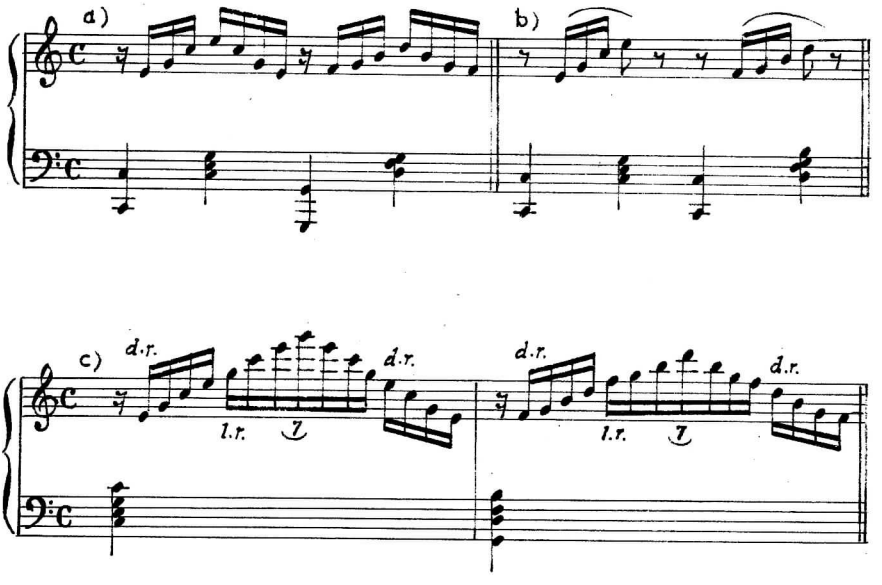


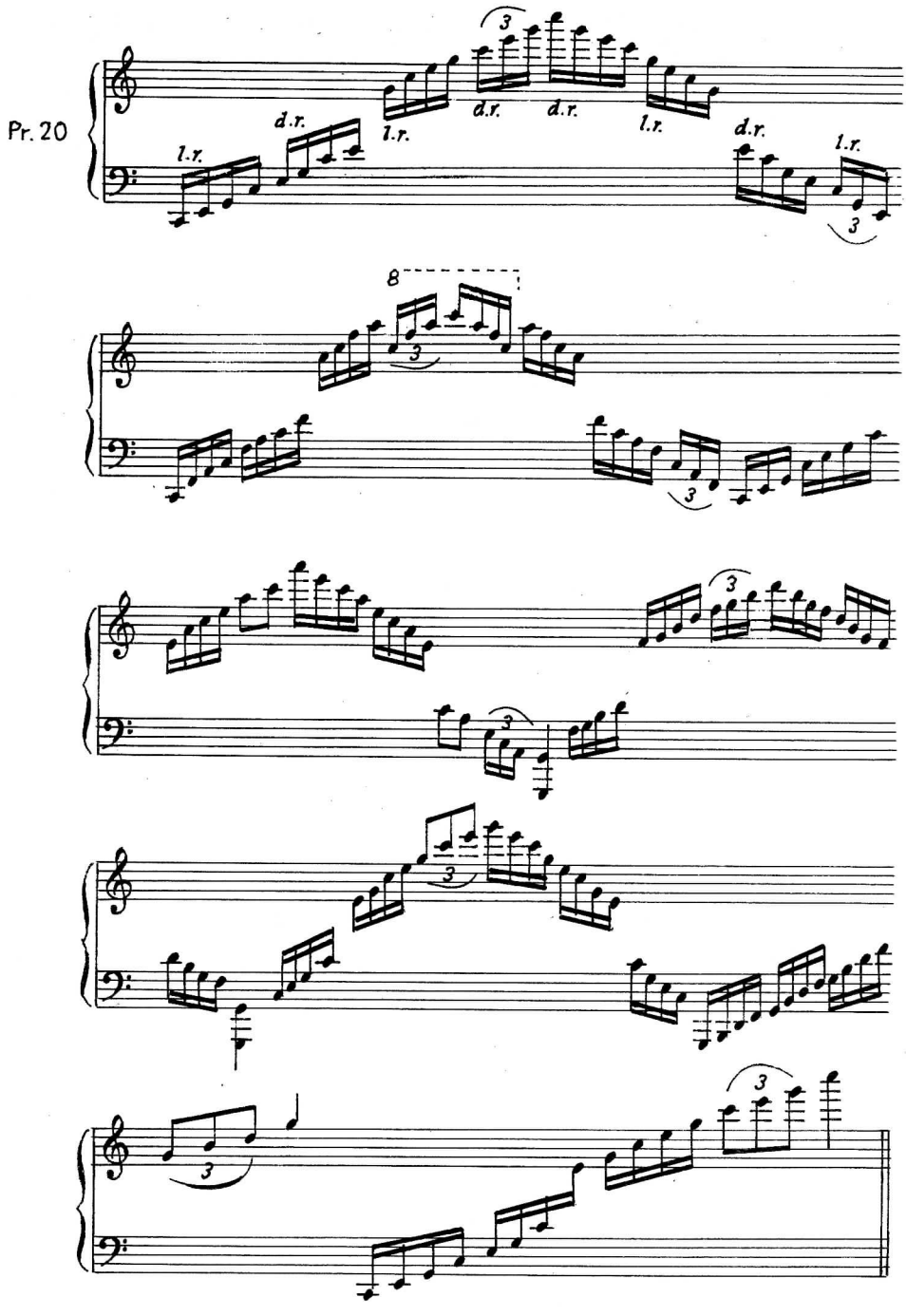
sve tonove u njima. Zbog toga je izvođač primoran da takva i slična mjesta u partituri preudesi prema karakteru harfe, što je, uostalom, preporučio i sam Wagner. Slijedi nekoliko primjera razloženih akorda napisanih u klavirskom duhu (18 a, b, c). Oni bi se, da bi lijepo zvučali na harfi, mogli donijeti kao u primjerima 19, a, b, c. Slijedeći primjeri (20) mogu poslužiti kao efektne pasaže. Poželjno je da arpeggio ne broji više od 30 nota, odnosno da se ne proteže kroz više od pet oktava (15 nota uzlazno, 15 silazno ili obrnuto), te da sve bude izračunano za četiri prsta svake ruke.

Pr. 18
a, b, c



Pr. 19
a, b, c

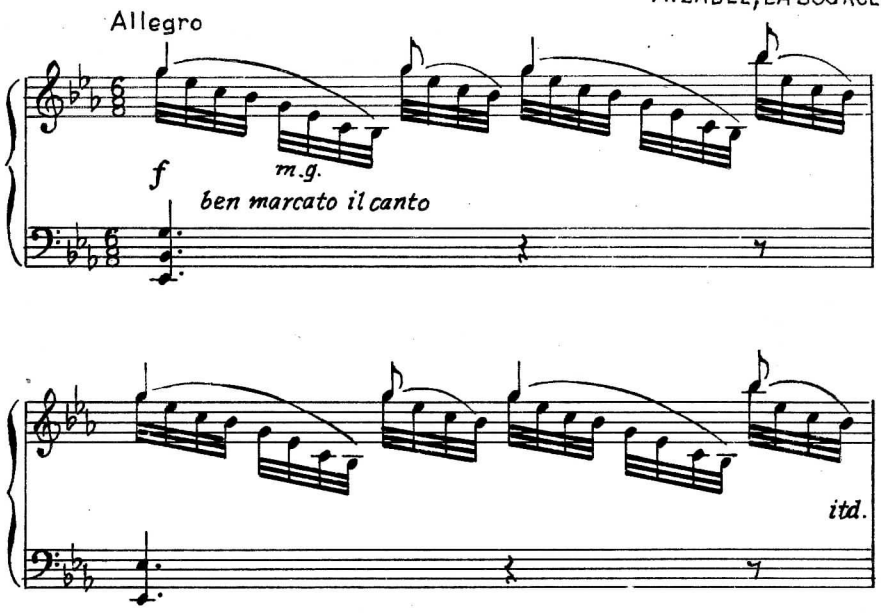



Pr. 20
l.r.
d.r.
l.r.
d.r.
d.r.
l.r.
d.r.
l.r.
8

Isticanjem *najvišeg* tona u slijedu silaznih, *najnižeg* u nizu uzlaznih ili sličnim kombinacijama, može se postići vrlo pjevna melodija (primjeri 21, 22, 23).

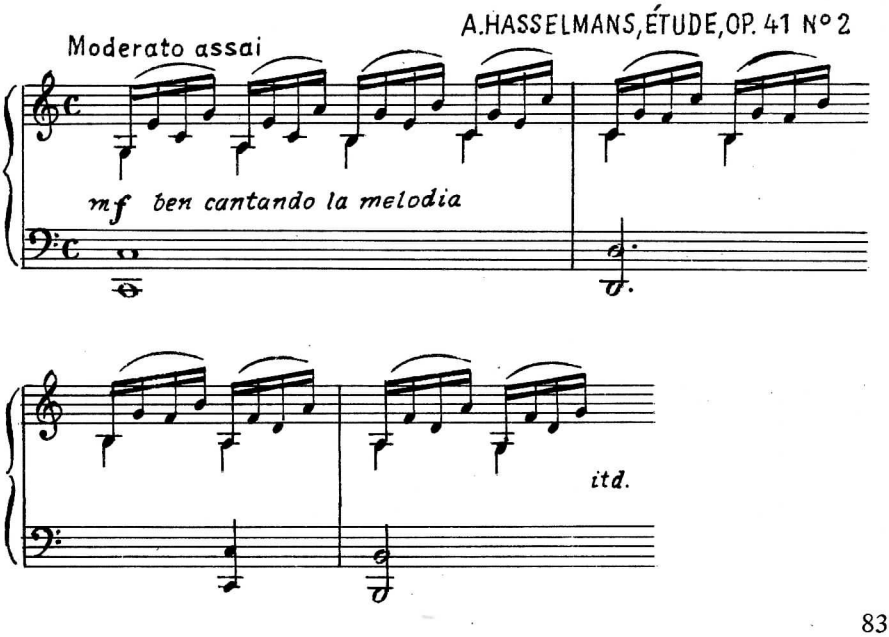
A. ZABEL, LA SOURCE

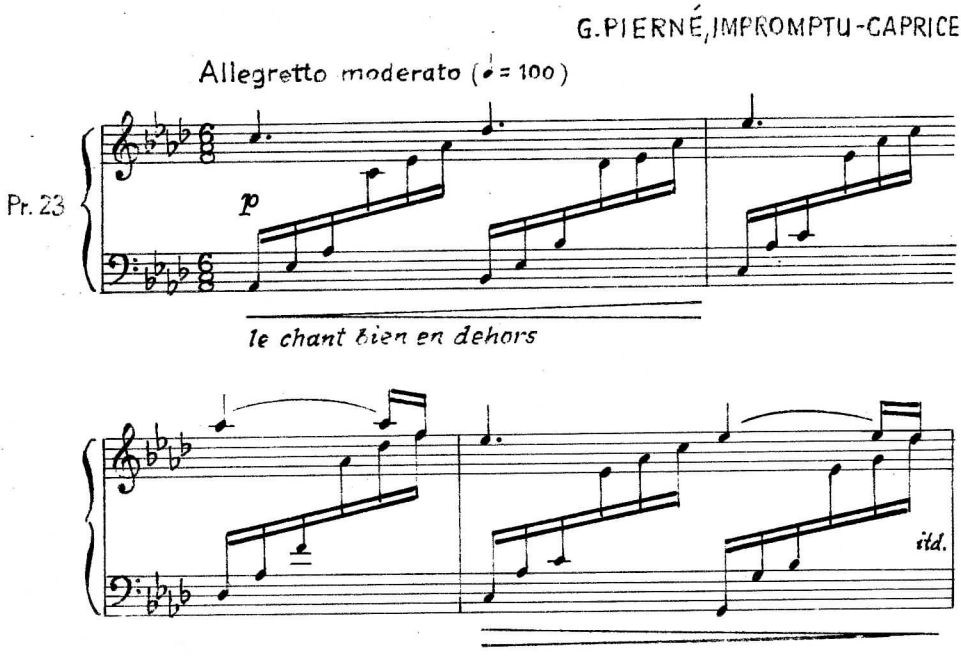
Pr. 21



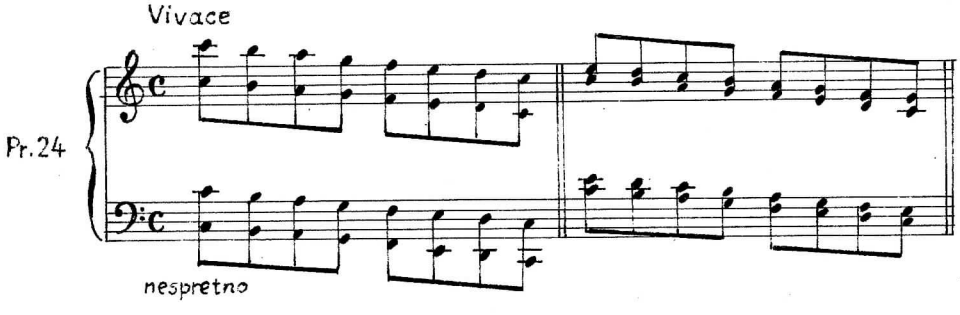
A. HASSELMANS, ÉTUDE, OP. 41 N° 2

Pr. 22

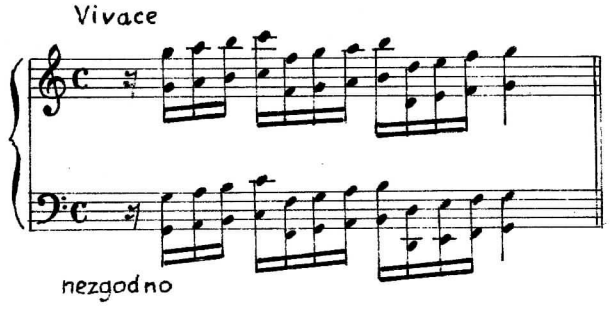




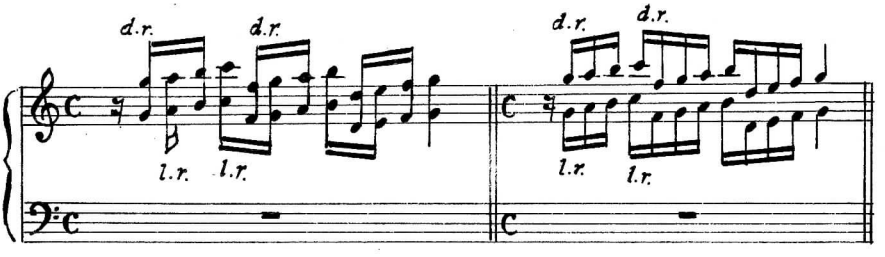
Pasaže u razmaku kvarte, terce ili još uže daju vrlo slab učinak. Silazne pasaže s decimama, oktavama, sekstama, kvartama i s tercama u jednoj ruci sviraju se kao dvohvati (njem. Doppelgriffe); udvostručene s obje ruke mogu se izvoditi samo u polaganom tempu (primjer 24). Isto tako ostaje bez zvučnog efekta, a vrlo je nespretan za izvođenje uzlazni niz paralelnih oktava jednom rukom (primjer 25). Lakša je izvedba uzastopnih oktava ako su one podijeljene među obje ruke, kako pokazuje primjer 26.



Pr. 25

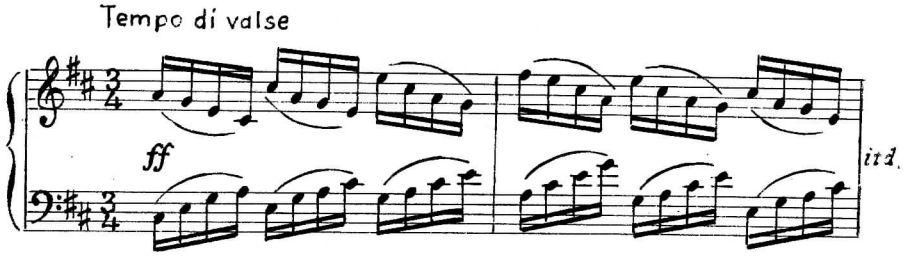


Pr. 26

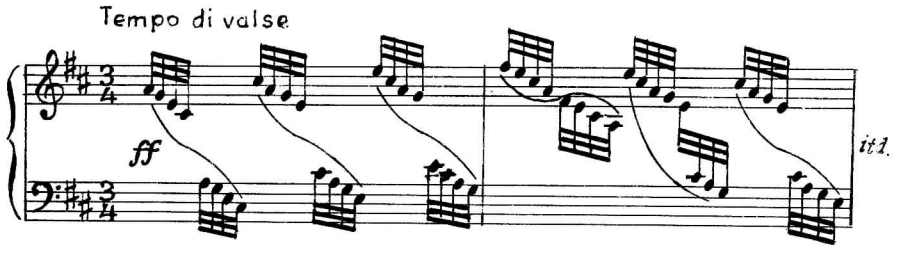


Protupomak u brzom tempu nespretan je za izvođenje, a zvuči i prazno. Poznata kadenca za samu harfu u *Valceru cvijeća* iz baleta *Orašar* P. I. Čajkovskoga izvedena u originalnoj verziji zvuči oskudno (primjer 27). Obično se svira u preradbi (primjer 28), u kojoj zvuči mnogo punije i ljepše.

Pr. 27

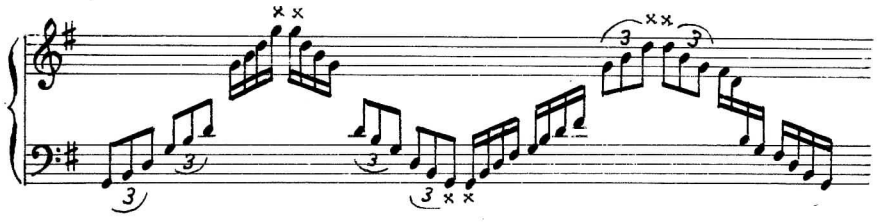


Pr. 28



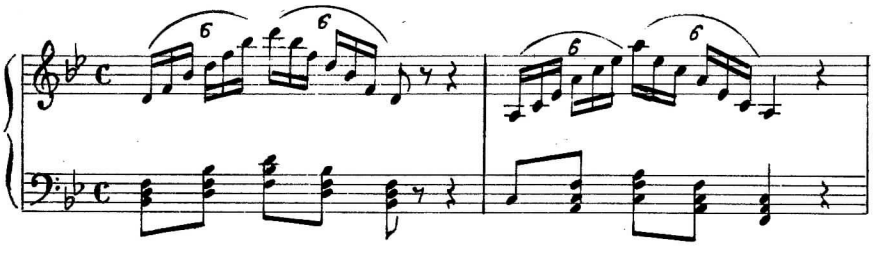
U brzim pasažama valja pažljivo izbjegavati ponavljanje početnog ili završnog tona dva ili više puta, ukoliko se taj ton ne može s pomoću pedala izvesti na dvije žice enharmonijski. Zbog toga su pasaže kao u primjeru 29 nespretno napisane za harfu.

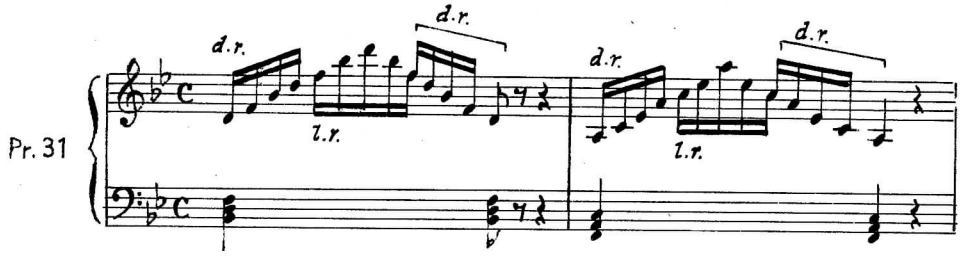
Pr. 29



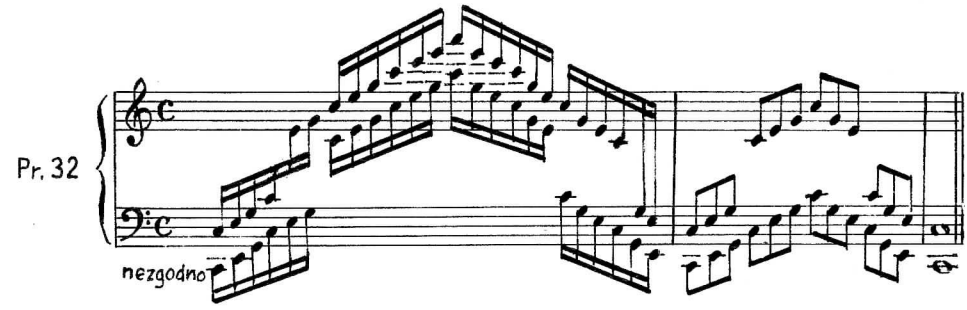
Arpeggia, koja obuhvaćaju više od jedne oktave harfist najljepše svira s obje ruke naizmjenično. Radi toga će primjer 30 zvučati mnogo bolje u obliku primjera 31.

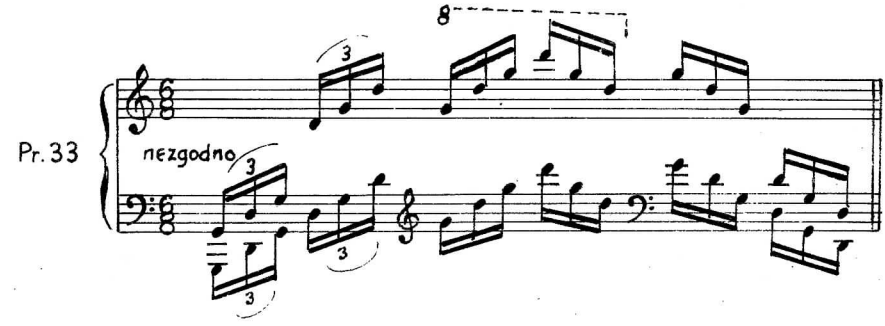
Pr. 30





Slučajeve kao u primjerima 32 i 33 treba izvoditi s obje ruke istovremeno. Uzlazno se to postiže u svakoj ruci podmetanjem četvrtog prsta pod palac, a silazno prebacivanjem palca iznad prstenjaka. Kako na harfi treba prste prije sviranja stavljati unaprijed na žice, tehnika podmetanja i prebacivanja prstiju vrlo je nezgodna. Takve se pasaže mogu izvesti u prilično umjerenom tempu, no one ostavljaju dosta slab dojam. Zbog toga se redovito u tako i slično napisanim dionicama izostavljaju pasaže lijeve ruke, a dionica desne svira se s obje ruke naizmjenično. Dvostruka arpeggia, naprotiv, koja obuhvaćaju samo *jednu oktavu* daju vrlo lijep učinak pod uvjetom da obje ruke ne budu udaljene jedna od druge za razmak manji od jedne oktave.

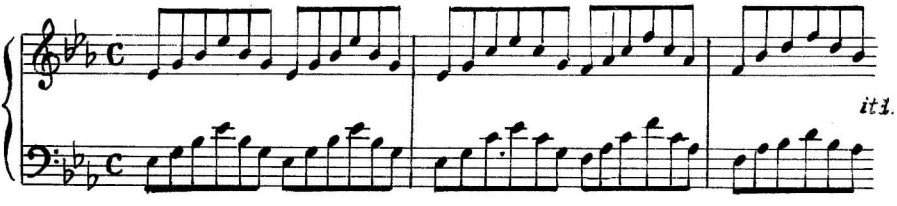




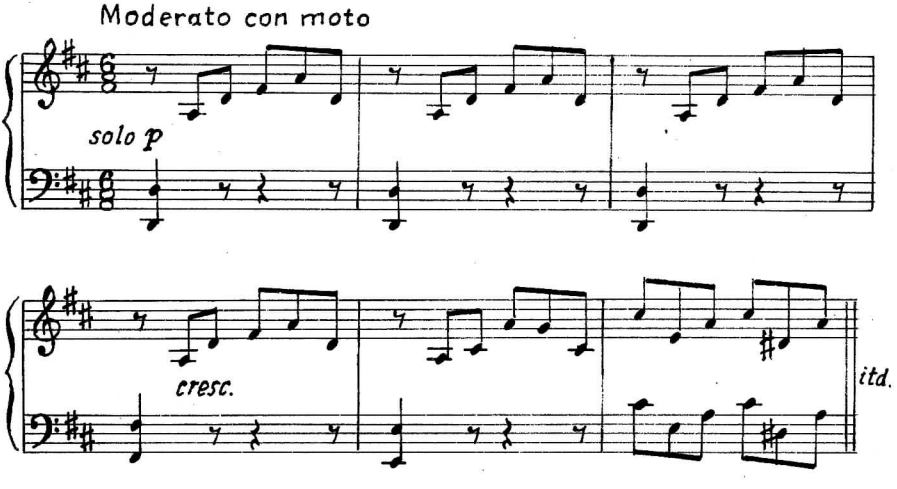
Lijep primjer za to pruža Wagner u prvom činu opere *Tannhäuser* (primjer 34). Harfa dolazi krasno do izražaja na primjer u baletu opere *Faust* Ch. Gounoda, jer je njezina dionica napisana u duhu tog instrumenta (primjer 35). Jednako tako impresivno djeluje početak simfonijske slike *Vyšehrad* B. Smetane u kojemu sama harfa donosi osnovni motiv u akordima iza kojih slijede arpeđirane pasaže (primjer 36).

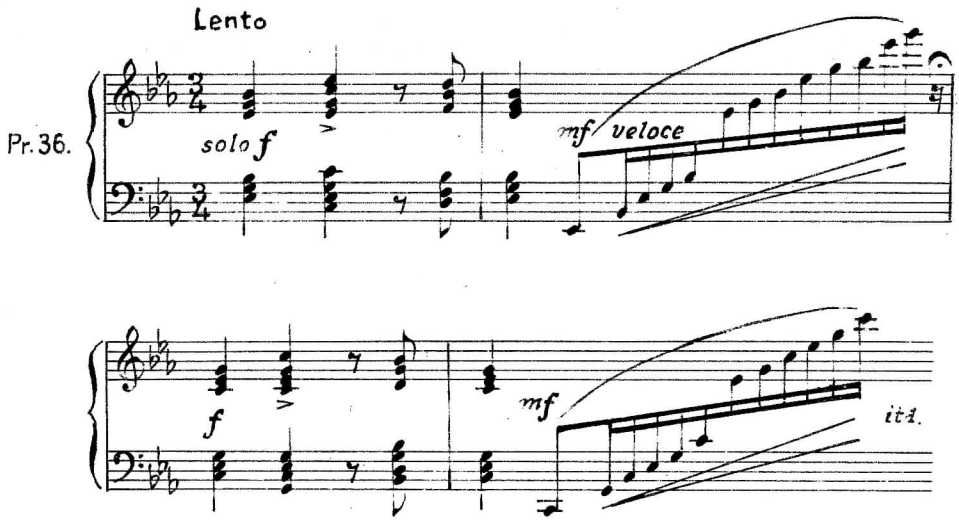
Općenito se može reći da arpeđirani akordi i pasaže zvuče vrlo dobro u svim registrima harfe i karakteristični su za taj instrument. Arpeđirani su akordi u dubokom registru dobri, ali zvuče teško i može ih se svirati samo lijevom rukom. Odlični su u srednjem i visokom registru, dok gusto izvedeni u diskantu daju vrlo lijepu kristalnu zvučnost. I za njih vrijedi pravilo da se najljepša sonornost postiže u dinamici mezzoforte i piano, a brzo izveden arpeggio vrlo je blistav i zadovoljavajuće jačine.

Pr. 34



Pr. 35





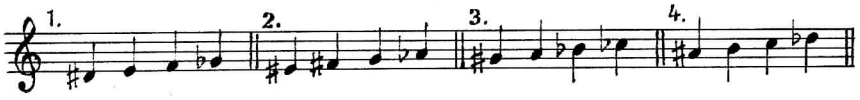
SKALE

Vrlo brze skale, isto kao i pasaže i razlomljeni akordi, mogu se na harfi izvesti samo jednoglasno, izmjenom obiju ruku. Osobito su nespretne *uzlazne* skale jednom rukom i prema njihovoj se brzini i jasnoći ocjenjuju tehničke odlike svirača. U polakšem se tempu skale mogu svirati s obje ruke paralelno, ali je poželjno da njihova udaljenost ne bude manja od jedne oktave. Umjesto ljestvica u tercama, one ljepše zvuče u decimama.

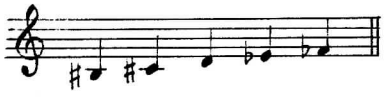
Kako se tonalitet na harfi postiže razmještajem pedala, prstomet je kod svih skala (za razliku od klavira) isti.

Harfa nije kromatski instrument te su *kromatske skale* na njoj praktički *neizvodljive.* Zbog naglih promjena pedala i zbog velikog broja kraćenja žica čuje se toliko šumova i tonova neželjenog zvuka da kromatske skale ne dolaze u obzir za praktičnu primjenu, osim u sasvim polaganom tempu. U pravilu se samo *tri tona* kromatske skale mogu izvesti bez upotrebe pedala (s iznimkom tonova G-Gis-A). Jedino je u slijedeća četiri slučaja moguća izvedba četiriju uzastopnim kromatskih tonova (primjer 37), a samo u jednome niz od pet tonova kromatske ljestvice (primjer 38).

Pr. 37



Pr. 38

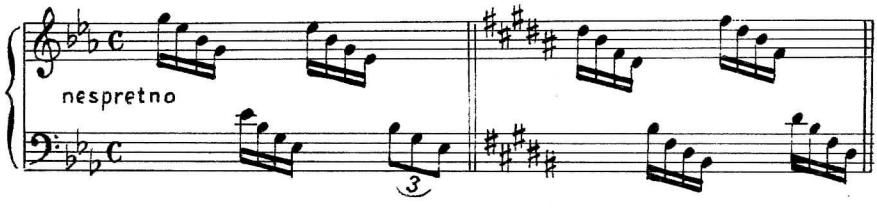


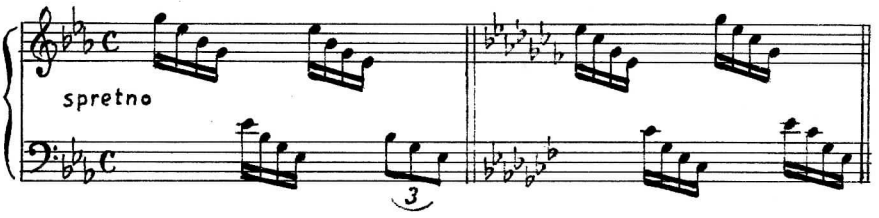
MODULACIJE I TRANSPOZICIJE

Premda suvremena harfa ima vrlo velike mogućnosti u izvođenju modulacija, ne treba gubiti iz vida da je ona u svojoj biti dijatonsko, a ne kromatsko glazbalo. To potvrđuje i njezin povijesni razvitak – bilo je potrebno nekoliko tisuća godina da bude pronađen mehanizam koji joj je omogućio izvođenje modulacija.

Iz izloženog razmještaja i upotrebe pedala jasno slijedi da harfist pri svakoj kromatskoj promjeni sa snizilice na prirodni ton i s njega na povisilicu mora pomaknuti pedal za jedan stupanj u pedalijeri. No zbog toga nije potrebno izbjegavati različite modulacije, ali je nužno da u moduliranju, posebice među udaljenim tonalitetima (npr. iz Des--dura u A-dur) izvođač ima *dovoljno vremena* da promijeni položaj pedala. U prijelazu, primjerice, iz tonaliteta sa pet snizilica na onaj sa tri povisilice, harfist mora s obje noge izvesti osam pokreta pedala te za izvođenje takve dionice on nužno treba imati nekoliko slobodnih taktova za promjenu pedala. Ukoliko se želi izvesti nagla modulacija npr. iz Es-dura u H-dur ili iz B-dura u Fis-dur, preporučuje se novi tonalitet obilježiti snizilicama (ne H-dur nego Ces--dur, ne Fis-dur nego Ges-dur – primjer 39).

Pr. 39





Na harfi se može svirati u svim tonalitetima i moguće je moduliranje iz svakoga u svaki. Što je veća udaljenost tonaliteta između kojih se vrši modulacija, to je više vremena potrebno za promjenu položaja pedala.

Mnogi slabo upućeni smatraju da se *transpozicija* na harfi vrši mehanički, pomakom jednog pedala koji vrijedi za svih sedam tonova. To je mišljenje netočno. Harfist lako transponira unutar *istoimenih tonaliteta* za pola tona više ili niže (npr. iz C-dura u Ces-dur ili Cis-dur, iz As-dura u A-dur i slično), no i u tim je transpozicijama potrebna promjena položaja svih sedam pedala, jedino što se svira na istim žicama. *Iz tonaliteta sa snizilicama transponira se jednostavno ako transpozicija zahtijeva pola tona više,* dok se iz onih *s povisilicama transponira lako ako se želi dobiti tonalitet koji je za pola tona niži.*

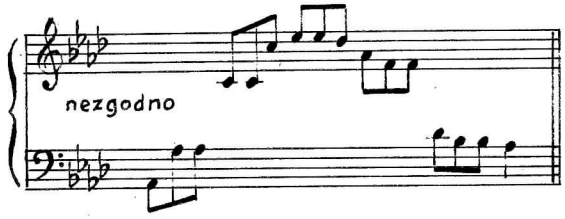
Budući da na harfi ne postoje dvostruko povišeni ni dvostruko sniženi tonovi (dvopovisilice i dvosnizilice), u slučaju takvih dvostrukih alteracija bilježe se njihovi enharmonijski adekvanti, to jest pišu se kao *realni tonovi.*

SINONIMI I GLISSANDA

Sistem s dvostrukim redom pedala omogućuje na harfi sasvim naročite efekte koji se ne mogu izvesti ni na jednom drugom instrumentu.

Sinonimne (harmonijske, odnosno dvostruke) note proizvode dvije susjedne žice tako podešene s pomoću pedala da daju *isti ton,* a jedan ton izveden na dvije žice zvuči mnogo punije, bogatije i jače negoli samo na jednoj (npr. žica Fes može se spuštanjem pedala na drugi urez povisiti na dva polutona tako da daje ton Fis, koji zvuči enharmonijski sa susjednom žicom Ges). Svi tonovi kromatske skale *osim tonova D, G, A* mogu se udvostručavati u svim tonalitetima i oktavama, no ipak s upotrebom sinonimnih nota ne treba pretjeravati. U slučaju kao u primjeru 40 harfist ima izvršiti toliko pokreta pedalima da je

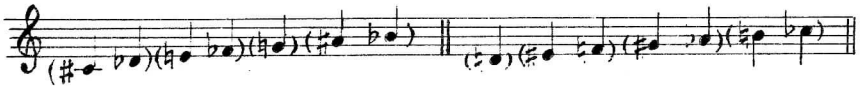
Pr. 40



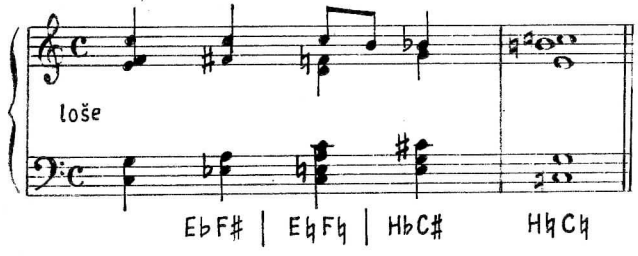
to moguće samo u vrlo polaganom tempu. Osim toga, takva mjesta ne zvuče lijepo, jer se premještanjem većeg broja pedala *u brzom tempu* uvijek stvara stanovita buka.

Zahvaljujući sinonimnim notama svirač se može poslužiti susjednom žicom umjesto predviđenom, što mu često omogućuje izvedbu akorda i pasaža koji bi inače bili neizvodljivi. Iz slijedećih nekoliko primjera vidi se na koji način jedna žica zamjenjuje drugu (primjer 41). Da bi se izbjegla dva istovremena pomaka pedala jednom nogom, mnogo je puta nužno poslužiti se enharmonijskim tonom ako se on može izvesti na žici koja ima pedal na suprotnoj strani harfe, to jest drugom nogom (primjer 42, 43).

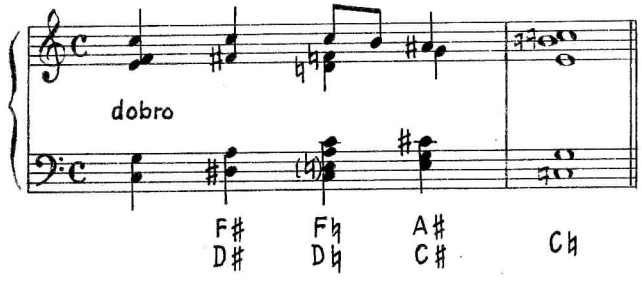
Pr. 41



Pr. 42

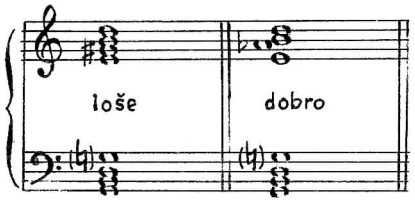


Pr. 43



Ako skladatelj želi da istodobno zvuče, na primjer, ton G i Gis, koji se izvode na istoj žici, potrebno je da ton Gis napiše kao As, a to znači da mora upotrijebiti drugu žicu ugođenu enharmonijski na željeni ton (primjer 44).

Pr. 44

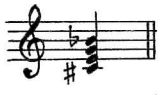


Glissando (ili sdrucciolando) je pasaža koja se izvodi klizanjem prsta preko određenog niza žica silazno ili uzlazno. Glissando ne smije biti suviše polagan, to jest u njemu se ne smije razabirati svaki pojedini ton, ali ni prebrz glissando ne stvara lijep efekt – najbolje zvuči u *umjerenom tempu.* Prevelik broj nota u glissandu umanjuje njegovo djelovanje.

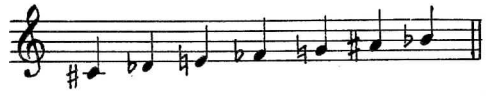
Glissando u skali može se izvesti u svim tonalitetima dura i mola. No takav glissando samo izuzetno daje dobar zvukovni efekt, štoviše, ako je prečesto ili prejako primijenjen, djeluje izrazito nelijepo.

Krasan učinak, naprotiv, daju *glissanda u akordima,* temeljena na sinonimnim tonovima, koji se postižu odgovarajućim razmještajem pedala. Želi li se da akord iz primjera 45 bude izveden kao glissando, to jest da se, kada izvođač kliže prstom preko svih sedam žica u oktavi, čuju samo četiri u primjeru navedena tona, tada se tri preostala tona skale moraju s pomoću pedala podesiti tako da ih se ne čuje, odnosno da zvuče enharmonijski sa tri od četiri gore navedena tona. Jedan od četiri tona navedenog akorda ostat će neudvostručen. Navedeni se akord svira kao glissando na način kako pokazuje primjer 46. Udvostručavanje tonova daje glissandima u akordu posebnu zvučnost i punoću zbog čega oni djeluju mnogo bogatije negoli glissanda u skali.

Pr. 45

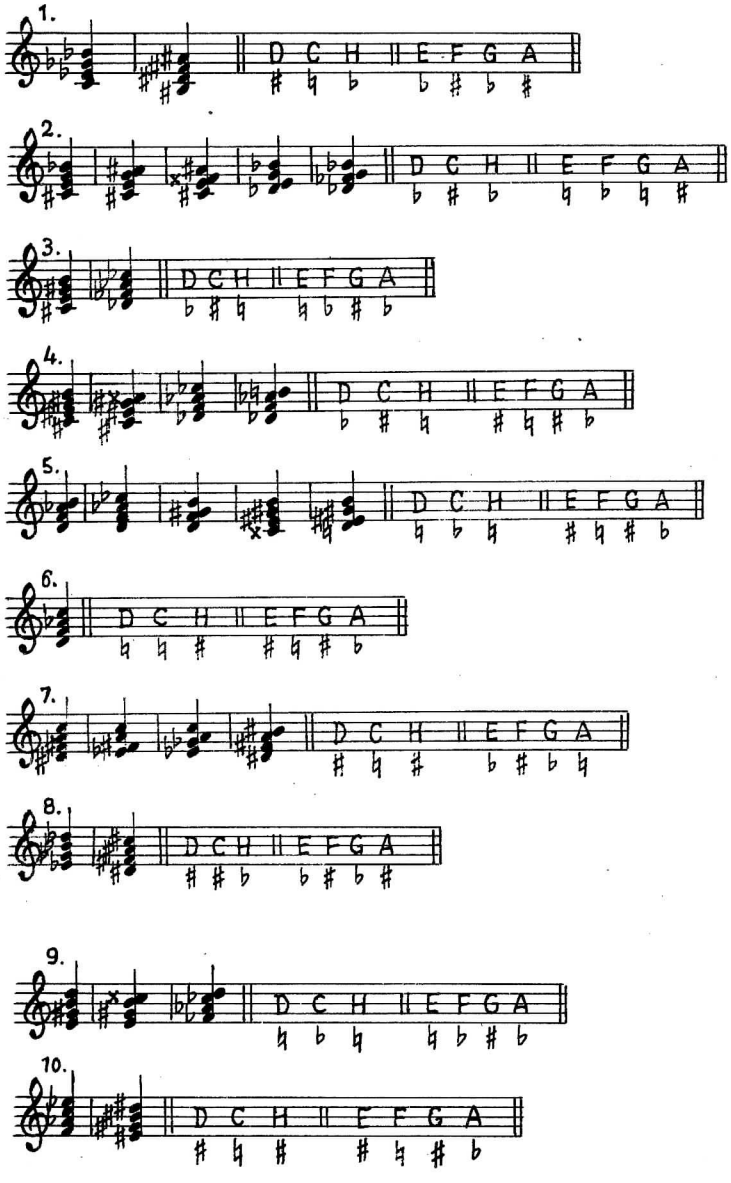


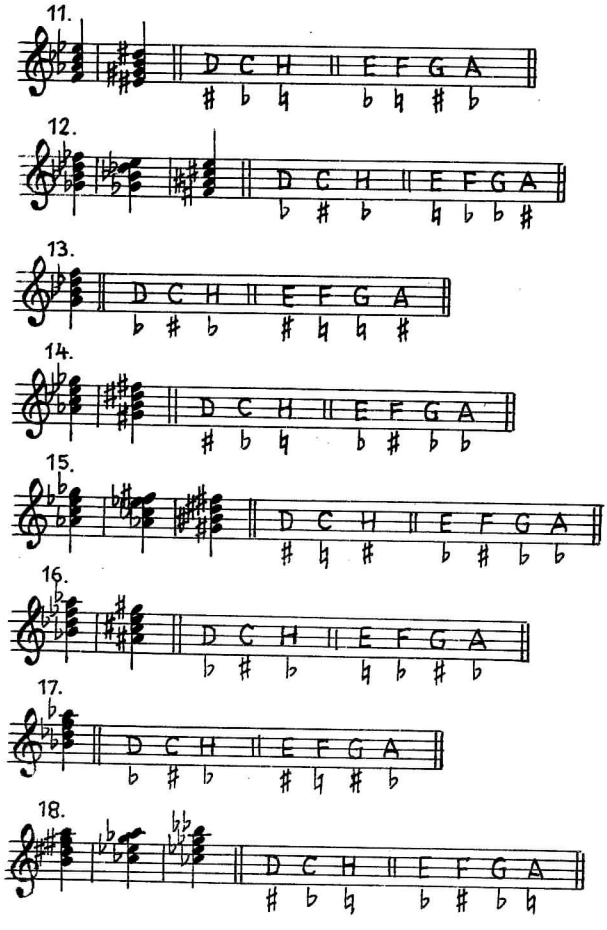
Pr. 46



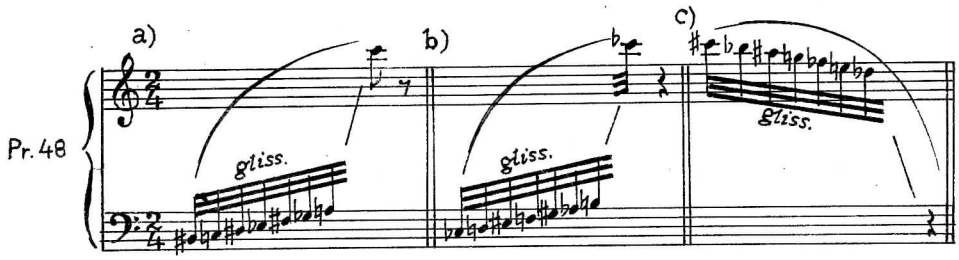
U pravilu je moguća izvedba u glissando tehnici *svih povećanih i smanjenih akorda* u svim tonalitetima. Tabela iz primjera 47 pokazuje sve akorde koje je moguće izvesti kao glissando uz naznaku kako harfist kod pojedinih akorda razmješta pedale.

Pr. 47

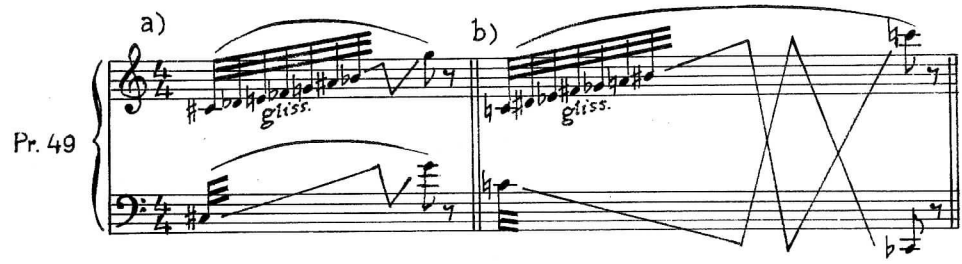




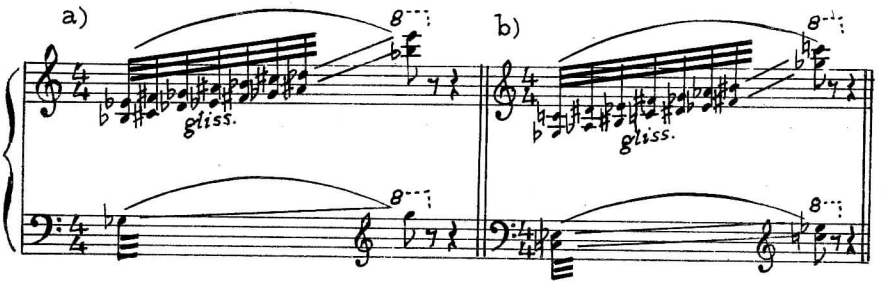
Najjasniji i najčešći *način bilježenja glissanda* jest ovaj: napiše se prvih sedam nota u skali, svaka sa svojim zasebnim predznakom, u vrijednosti tridesetdrugina iza kojih slijedi dijagonalna ili izlomljena uzlazna, odnosno silazna linija (crta ili krivulja) koja označuje smjer glissanda. Nota napisana na kraju ove linije označuje krajnji ton glissanda. Postoji takodjer mogućnost da glissando ne završava na točno određenom tonu. Oznaka *Gliss.* ili *Glissé* i luk iznad čitava raspona glissanda upućuju svirača na način izvedbe. Prema vrijednosti krajnje note ili pauze nakon glissanda izvođač određuje njegovo trajanje (primjeri 48 a, b, c). Primjer a) pokazuje da glissando završava na drugoj taktnoj dobi, dok se u primjerima b) i c) prekida prije druge dobe.



Glissando se izvodi lijevom rukom, desnom ili s objema u paralelnom, odnosno suprotnom smjeru, a može se i križati (primjer 49a,b). Notne zastavice okrenute gore označuju izvedbu desnom rukom, a dolje lijevom (primjeri 48 a, b, c,). Dvije paralelne note ili jedan interval moguće je također izvesti u glissando tehnici. Uzlazni glissando u tercama ili kvartama izvedljiv je svakom rukom zasebno ili istovremeno s obje. Dinamika glissanda u tercama ne smije prelaziti piano, inače tonovi prekrivaju jedan drugoga (primjer 50 a, b). Troglasni uzlazni glissando jednom rukom teško je izvoditi uvijek u istom intervalu, te se on rijetko primjenjuje. Nasuprot tome, na troglasan i četveroglasan uzlazni glissando izveden s dvije ruke nailazi se dosta često u literaturi (primjer 51 a, b).



Pr. 51

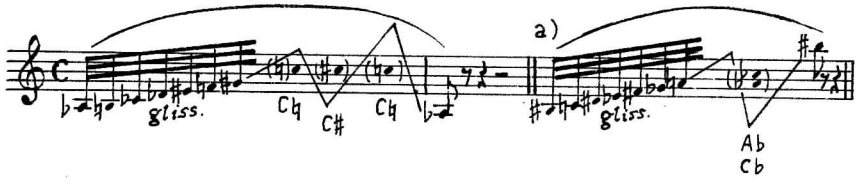


Za vrijeme sviranja glissanda može se mijenjati njegova harmonija pomicanjem pedala, što se označuje kao u primjeru 52. Najljepši se dojam postiže kada se mijenja samo jedan ton; za promjenu dvaju tonova potrebno je da svaki pedal bude na drugoj strani harfe (primjer 52 a).

Raskošan učinak stvara glissando u kojemu dolazi do *zamjene redosljeda tonova,* a moguć je samo u tonalitetima sa snizilicama. U uzlaznom slijedu tonova npr. ton Eis (Mi diesis) zvuči više od slijedećeg tona Fes (Fa bem.), a ton His (Si diedis) više od tona Ces (Do bem.). Zbog toga kombinacija tonova kao u primjerima 53, i 53 a zvuči vrlo složeno.

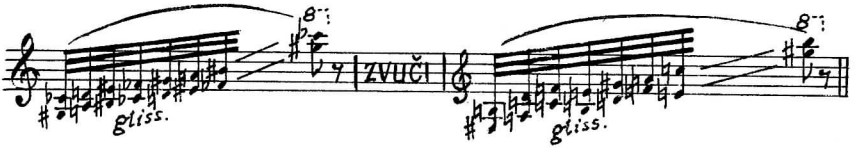
Moguća dinamika glissanda seže od *pianissimo* do *fortissimo,* no ovaj potonji najbolje uspijeva silazno palcem. Za dvoglasne uzlazne dostatna je forte dinamika.

Pr. 52

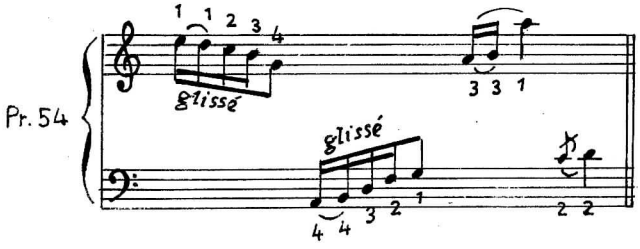


Pr. 53

Pr. 53a



U nekim se slučajevima, zbog izbjegavanja složenog prstometa, kliže prstom preko dviju ili više uzastopnih žica, ali tako da slušalac ne dobije dojam glissanda. Najvećma se takav postupak primjenjuje palcem, rjeđe četvrtim prstom, dok je sa ostala dva teško izvodljiv. Označuje se također sa *en glissant, glissez* ili slično, no nema ništa zajedničko s prije navedenim glissandima. Oznaka *glissé* samo upućuje svirača na način izvođenja (primjer 54).



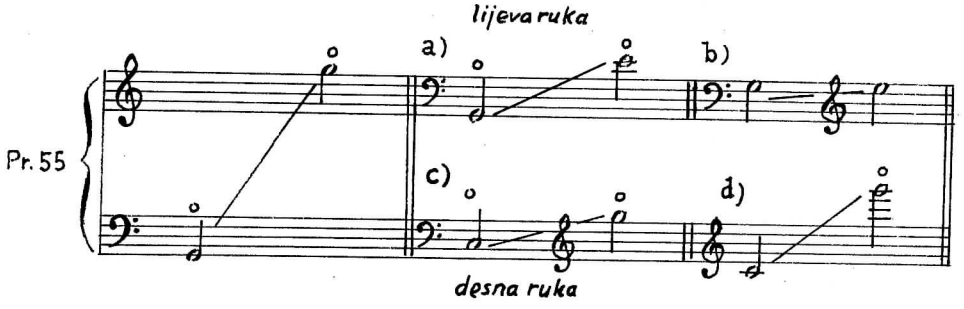
FLAGEOLETNI TONOVI (FLAŽOLETNI)

Flažoletnim tonovima harfa podsjeća na zvuk flaute, zvona ili donekle celeste.

Harfine žice, kao i žice gudačkih instrumenata, mogu stvarati flažoletne, odnosno harmonijske ili alikvotne tonove. Žicu treba rukom skratiti točno u polovici njezine dužine i zatim prstom svirati na njezinu gornjem dijelu. *Time se postiže oktava od osnovnog tona dotične žice.* Kako titra i donja polovica žice, one obje zajedno proizvode krasan, čist i kristalan zvuk, dosta različit od prirodnog tona žice, koji je za oktavu niži od flažoletnog. Označuje se malom ništicom 0 iznad ili ispod note, odnosno oznakama: *suoni armonici* (talijanski); *sons harmoniques* (francuski); *S. H., flageoleti* ili *flag.* ako ih ima više za redom. Za prijelaz na prirodne tonove treba staviti oznaku *nat., suoni naturali, ord., loco* ili sličnu.

Flažoletni tonovi zvuče uvijek za jednu oktavu više negoli su napisani, te ih nije uputno bilježiti u realnim tonovima, kako to čine neki suvremeni skladatelji.

Područje flažoletnih tonova obuhvaća tri oktave to jest razmak unutar crtovlja notnog sistema (primjer 55). Od toga na lijevu ruku dolaze tonovi iz primjera 55 a, što zvuči kao u primjeru 55 b. Desna ruka seže kao u primjeru 55 c, što odgovara tonovima u primjeru 55 d.



Na metalnim žicama izvedeni flažoletni tonovi daju zvukove slične bas-marimba instrumentu i upotrebljavaju se samo za iznimne učinke. Na kraćim žicama flažoleti ne uspijevaju nikako.

Desna ruka zbog svog položaja može izvesti samo *jedan ton* kao flažolet, dok lijeva daje istovremeno *dvije pa i tri note* uz uvjet da ne budu u razmaku širem od kvintakorda. Moguće je istodobno sviranje flažoletnih tonova desnom i lijevom rukom.

Dinamika flažoleta uglavnom je ograničena od *pianissimo* do *mezzoforte,* no najuputnije je prepustiti izvođaču da ih izvede u dinamici za koju je siguran da će mu lijepo uspjeti.

U izvedbi pasaže s flažoletnim tonovima brzina je prilično ograničena i ne smije prelaziti umjereni tempo (moderato).

Debele i srednje debele žice daju osim flažoleta u oktavi i flažoletne tonove u duodecimi, ako se svira na njihovoj gornjoj trećini. Ti su tonovi dosta slabi i ne dolaze u obzir za upotrebu.

Lijep učinak stvaraju kombinacije prirodnih tonova u jednoj ruci i flažoletnih u drugoj, jednako kao i flažoleta s glissandima.

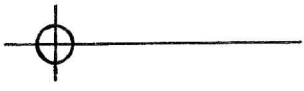
NEKA VRSTA STACCATO TONOVA

postiže se sviranjem niza tonova nevezano *(non legato)* to jest jednim prstom bez prethodnog polaganja grupe prstiju na nekoliko žica. Označuje se točkom iznad note

Drugi je način da se na svaku žicu, pošto ju je prst stavio u titranje, brzo vraća isti prst i time prekida njezino daljnje vibriranje. Moguć je u umjerenom tempu i bez velikih skokova, a više odgovara lijevoj negoli desnoj ruci.

Etouffé (*prigušeni,* odnosno *zaglušeni*) tonovi ili čitave pasaže izvode se (jednako kao i étouffé akordi) potpunim zaglušivanjem zvuka nakon odsviranog tona ili pasaže. Pojedini se ton ili niz tonova svira samo palcem lijeve ruke, te nakon odsviranog tona ili niza dlan iste ruke položen na odgovarajuću žicu (ili žice) zaustavlja njezino daljnje vibriranje. Postiže se kratak prilično tup zvuk koji u neku ruku podsjeća na zvuk fagota. Bilježi se za pojedinačni ton oznakom za zaglušivanje

ispod crtovlja ili rječju *étouffez, smorzare, gedämpft, to chake* ili slično, a za niz tonova znakom



Drukčija se zvučnost postiže sviranjem uz samu kutiju za rezonanciju. Proizveden ton sliči gitari, snažan je, prodoran i nosiv. Oznaka *PDLT* tj. *près de la table* (francuski); *am Resonanzkasten* (njemački); *sulla tavola* (talijanski), što znači *uz kutiju za rezonanciju,*

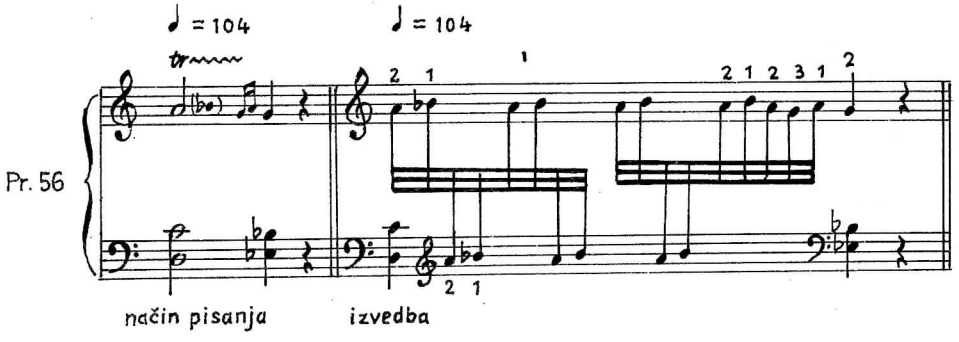
ili

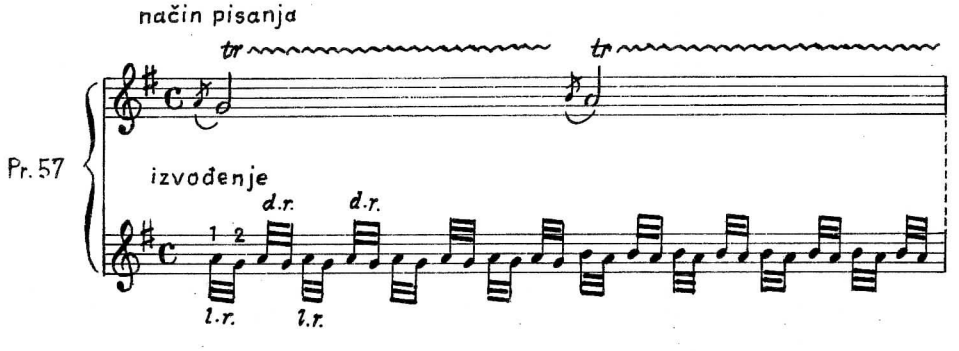
kazuje da se pojedinačne note, intervali ili akordi sviraju jednom rukom ili objema rukama nisko na žicama. Postiže se najviša forte dinamika. Najbolje zvuče na crijevnatim žicama između crtovlja basova i violinskog ključa, dok na višim žicama ne uspjevaju. Ovim tonovima također odgovara umjereni tempo.

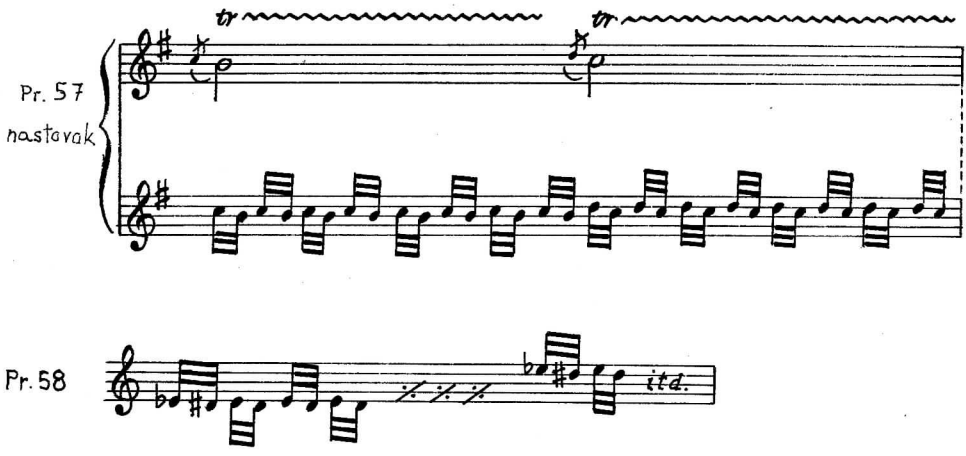
TRILERI

Kao i ostali ukrasi koje svira samo jedna ruka, trileri se teško izvode na harfi i daju slab učinak. Ako skladatelj ipak želi primijeniti neki dulji triler, poželjno je omogućiti izvođaču da ga svira s obje ruke naizmjenice, a to znači da u času izvođenja trilera ne mora svirati ništa drugo (primjeri 56 i 57). Tako napisan triler djeluje vrlo efektno, posebice u visokom registru, gdje ga je moguće izvesti u *fortissimo* dinamici. Njegova se moguća jačina smanjuje na debelim žicama, dok je na metalnima ovaj efekt sasvim neupotrebljiv.

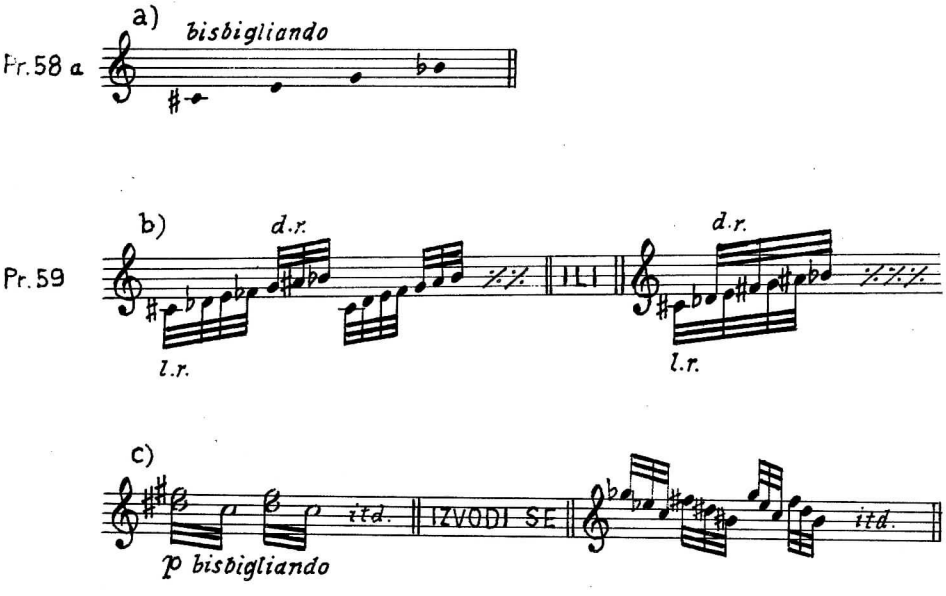
Lijep dojam stvara dugačak quasi-triler *na jednom tonu,* izveden na dvije enharmonijski ugođene žice (primjer 58).







BISBIGLIANDO (žuborenje) efekt je vrlo sličan trileru. U njemu se *namjerno* prekrivaju žice u zvučanju prstima druge ruke koja svira iste tonove. Time se postiže blistav i lepršav zvuk, najljepši u *pianissimo* i *piano* dinamici u visokom i srednjem registru. Taj se efekt najbolje može primijeniti u akordima sastavljenim od tri do osam nota, a još je ljepši primjenom enharmonijskih tonova (primjeri 59 a, b, c).

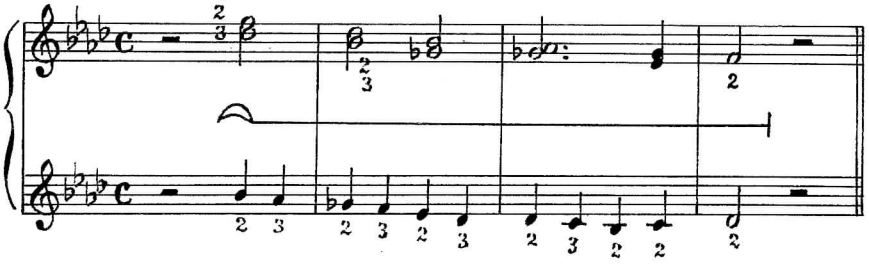


POSEBNI EFEKTI

SVIRANJE NOKTOM moguće je samo drugim, trećim i četvrtim prstom obiju ruku, no nikada palcem (primjer 60). Može se primijeniti kao pojedinačni ton ili u sekundama, tercama, kvartama a najviše kao kvintakord u srednjem registru harfe. Daje vrlo oštar prodoran ton u forte, dok u nježnijoj dinamici sliči klavičembalu. Kako je sviranje noktima neprirodno za harfu, izvođaču treba ostaviti najmanje jednu ili dvije sekunde vremena između tonova ili akorda da *postavi prste* na žice. Taj se efekt bilježi znakom

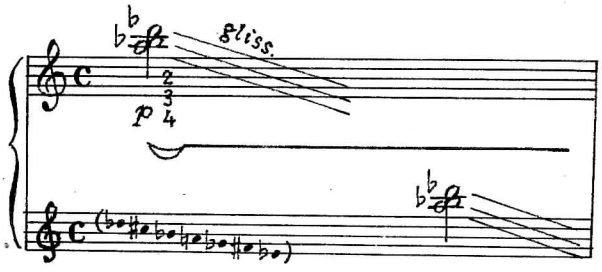
ili napomenom *U, unghia* (talijanski); *mit Fingernägel* (njemački); *with fingernails* (engleski) i slično, što znači *noktom* za pojedini ton ili za grupu njih.

Pr. 60



GLISSANDO NOKTOM ili noktima daje efekt *tuče* (grada), a izvodi se klizanjem vanjske strane prsta, to jest hrptom nokta preko određenog niza žica (njihovom sredinom). Time se postiže posebno obojeni glissando. Najveći učinak tog osebujnog efekta dobiva se u tihoj dinamici (od *ppp* do *mp*) i u umjereno polaganom tempu. Označuje se oznakom za glissando i oznakom za sviranje noktom (primjer 61).

Pr. 61



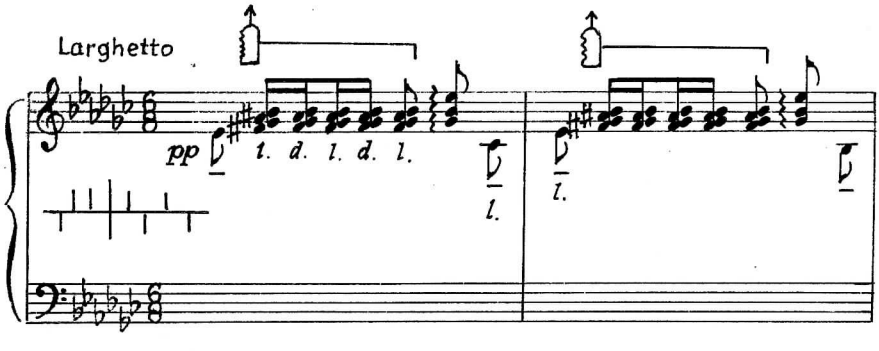
NAZALNI GLISSANDO kojim se oponašaju tonovi oboe izvodi se kao *glissando PDLT;* pritom se prstom kliže preko žica u *blizini kutije za rezonanciju.* Najbolje zvuči u srednje jakoj dinamici (mf) i ne u prebrzom tempu, a moguć je s jednim, sa dva ili sa tri tona.

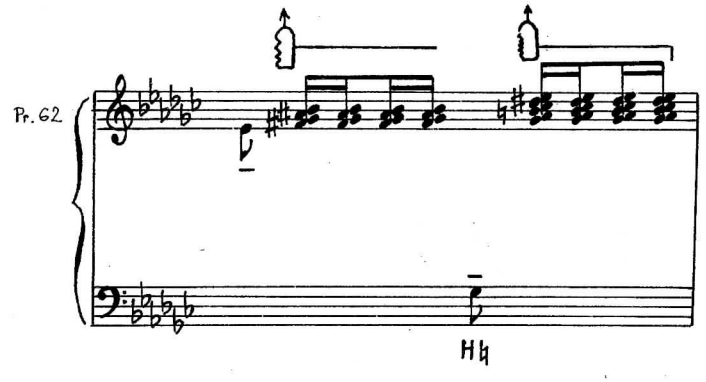
EOLSKI (glissando) *AKORDI* izvode se kližući jagodicama prsta što je *brže moguće* preko grupe žica, njihovom sredinom, uz odgovarajući razmještaj pedala. Tonovi pojedinih akorda moraju biti izvedeni tako naglo jedan za drugima da zvuče gotovo istodobno. Oznaka

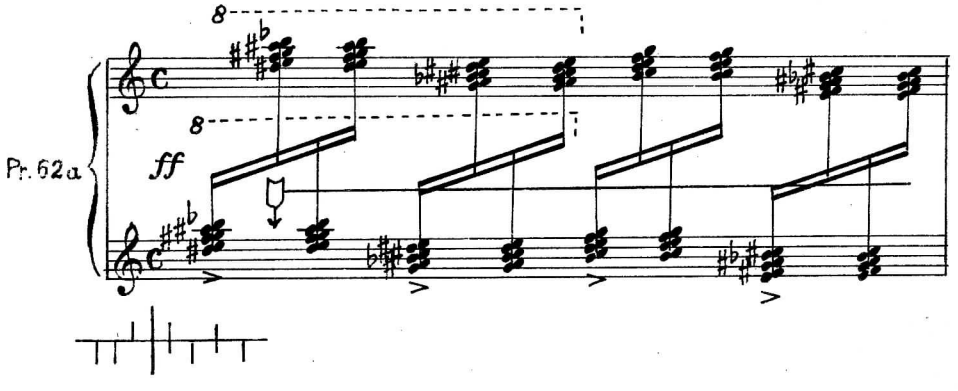
upućuje na uzlazno klizanje, a suprotna na silazno

(primjeri 62 i 62 a).

Pr. 62

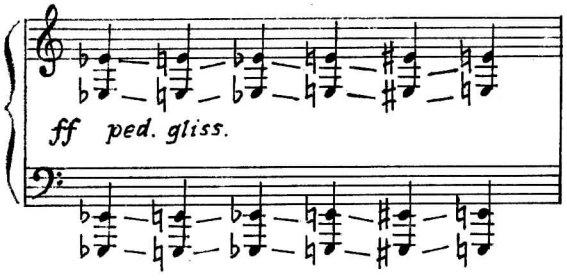






GLISSANDO PEDALA proizvodi se trzanjem žice i neposredno nakon toga dok ona još zvuči, pomakom njezina pedala. Dobiva se prilično tečan, legato promijenjeni ton. Može se primijeniti samo kao pojedinačni ton, odnosno istovremeno kao dva tona ako imaju pedale na suprotnoj strani harfe. Obično se upotrebljava pomak pedala samo za jedan poluton, a tek u vrlo brzom tempu za dva polustupnja i to jedino *u smjeru sa snizilice na prirodni ton ili povisilicu.* Obratni je pomak neizvediv. Ovaj efekt daje bolji rezultat na duljim žicama (onima među crtovljem), a valja ga upotrebljavati vrlo štedljivo. Bilježi se sa *ped. gliss.* iznad note.

Pr. 63



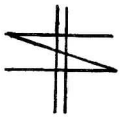
Varijanta glissanda pedala jest *TRILER PEDALA* koji se postiže uzastopnim pomicanjem pedala gore-dolje za pola tona na žici duljeg titranja do njezina potpunog utihnuća. Dobar je kod pojedinih nota ili u oktavi i to u jednom času samo na jednom pedalu. Najbolje mu odgovara piano do forte dinamika, a bilježi se sa *Ped triler* ili oznakom

Notu slijedi kratka dijagonalna crtica koja okrenuta uvis označuje dizanje, a dolje spuštanje pedala (primjer 63).

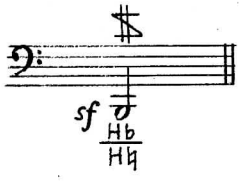
VIBRATO EFEKT stvara ton sličan japanskom glazbalu koto, a ograničen je na srednji registar i na *mezzoforte* i *forte* dinamiku. Notira se znakom

iznad note. Postiže se pritiskanjem lijevog palca na pojedinu žicu *iznad* kobilice, dok je desna ruka trza na uobičajeni način. Pojedinačne žice unutar crtovlja violinskog ključa idealne su za vibrato efekt i to naročito u položaju sa snizilicama. Ako se želi dobiti niz tonova, potreban je između svakog od njih vremenski razmak od najmanje jedne sekunde.

ZUJANJE PEDALA namjerno se izaziva zbog postizanja iznenađujućeg, zapanjujuće-čegrtavog dojma. Postiže se jedino u jakoj (forte) dinamici i samo na metalnim žicama pažljivim držanjem pedala nogom *između* dva ureza nakon čega slijedi jaki trzaj čelične žice. Moguć je samo na jednoj žici, a bilježi se znakom iznad note (primjer 64).



Pr. 64



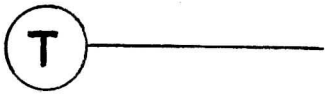
Sličan mu je efekt *GRMLJAVINE* koji se postiže naglim i jakim glissandom preko svih metalnih žica koje moraju *namjerno* udarati jedna o drugu u smjeru strijelice. Bilježi

Pr. 65

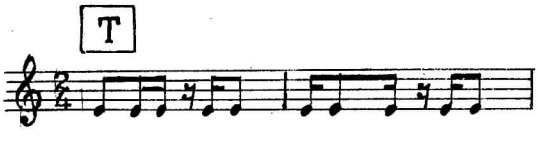
se

(primjer 65).

Oponašanje zvukova *TIMPANA* i drugih udaraljki postiže se s pomoću udaraca jednog, dva ili tri prsta, odnosno otvorenim dlanom ili stisnutom šakom po kutiji za rezonanciju, po korpusu harfe i drugdje. Oznaka



ili *timpanato, T* upućuje na način izvođenja, dok se jednom notom na crtovlju označuje ritam udaraca (primjer 66).

Pr. 66 

CON SORDINO svira se na harfi s pomoću trake debelog ili pergamentnog papira provučene između žica. Moguće je samo na početku kompozicije, ili pak za čitava njezina trajanja, jer se za vrijeme sviranja ne može provlačiti papir među žice. Dobro uspijeva na debljim crijevnatim žicama, a proizvodi kratak, tup, ponekad šuškav ton. Obilježava se rječju *colla carta* što znači *s papirom,* ili odgovarajućim terminima.

Skladatelji i dirigenti moraju svakako voditi računa o činjenici da je harfa jedan od najtežih instrumenata za izvođenje i da *dionicu harfe nije moguće svirati s lista* (a prima vista). Zbog postavljanja prsta na žice prije trzanja, zbog evenutalnog bilježenja pedalizacije, a često i zbog potrebe da part harfe *uredi* prema svojstvima instrumenta i zahtjevima specifičnog djela, harfist ga mora uvijek unaprijed pregledati i prosvirati.

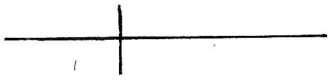
DODATAK

Skladatelji avangardno usmjerenog dijela suvremene glazbe često se služe harfom kao instrumentom velikih zvukovnih mogućnosti. Mnogi su od njih to zvukovno bogatstvo sami povećali nalaženjem potpuno novih efekata. Za njihovo notiranje najčešće svaki autor pronalazi sam svoj vlastiti način uz koji dodaje pismeni komentar, tako da ih nije moguće svesti sve pod zajednički nazivnik.

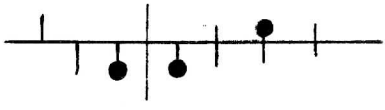
Primjeri koji slijede navode nekolicinu vrlo značajnih stvaralaca suvremene glazbe i njihov način bilježenja dionice harfe.

I – PEDALI

1) *Za dispoziciju pedala* najčešće se autori služe Salzedovim diagramom



a za *promjenu položaja pedala* neka posluži za primjer M. Kagelov *Sonant*:



Točka označuje pedal koji treba na određenom mjestu u izvedbi pomaknuti.

2) *Za slobodno mijenjanje dispozicije pedala (pedali ad libitum)* moguća su dva načina:

a) M. Kagel u već spomenutom *Sonantu* bilježi sa: Ped 2 – 5 – 3, što u ovom slučaju znači da drugi pedal računajući *od lijeve strane harfe prema desnoj* (to jest C), zatim peti (F) i treći (H) treba u naznačenom vremenskom trajanju slobodno dizati ili spuštati.

Ped.

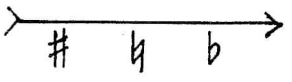
znači Kagelu da treba bilo koje pedale, koliko stigne, slobodno premiještati.

b) Istu mogućnost bilježi S. Bussotti u kompoziciji *Fragmentations* znakom

dok oznaka

znači da svi pedali miruju.

3) *Glissando pedala* označuje Bussotti ovako:



4) *Portato pedala* Kagel bilježi sa:

a

5) *Triler pedala* ovako:

II – NOKAT služi za mnoge nove efekte:

a) Trzanje pojedine žice noktom u bilo kojem registru harfe bilježi Bussotti sa

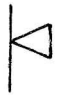
Koering

a Serocki znakom:

Osim ovoga autori se služe različitim drugim efektima s pomoću nokta, a označuju ih odgovarajućim znakovima:

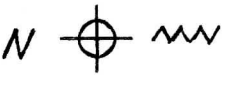
b) udaranje noktom po žici (Bussotti),

c) zaustavljanje titranja žice noktom (Bussotti),



zaustavljanje titranja žice noktom (Kagel),

postepeno zaustavljanje titranja žice noktom (Kagel).



III – GLISSANDO je proširen različitim novim mogućnostima:

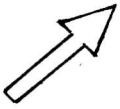
1) klizanje po jednoj žici ili grupi žica *uzdužno* (vertikalno) izvodi se jednim prstom ili dlanom,

a) Bussotti to bilježi znakom

b) a Kagel za istu mogućnost upotrebljava oznaku

c) Bussottiju znači klizanje metalnog dijela ključa za ugađanje harfe po dužini jedne žice,

d) ovakva strelica upućuje na povlačenje *ispruženog dlana* po kutiji za rezonanciju, što također pretstavlja neku vrstu glissanda,



e) glissando metlicom jest klizanje po žicama harfe žičanom metlicom kojom se služi mali bubanj. Obično se označuje sa *Gliss.*

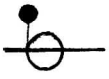
ili *Gliss. with brushes,* a dolazi u obzir samo u vrlo tihoj dinamici.

IV – Različiti *UDARCI* mogući su pojedinim prstom, cijelom rukom, šakom, dlanom ili nekim predmetom po žici (žicama) ili korpusu harfe:

1)

a) udarac *prstom* po rezonatoru,

b) neposredno prije trzanja žice *vrhom prsta* udariti po rezonatoru,

c) ili 

istovremeno trznuti žicu i glasno udariti prstom po drvetu,

d) nakon trzanja žice snažno udariti prstom po kutiji,

e) prije trzanja jako lupiti otvorenom rukom po drvetu,

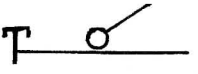
f) istodobno jako udariti po kutiji otvorenom rukom i zatitrati žicu,

g) nakon trzanja žice jako udariti dlanom o rezonator,

2)

a) udarci batićem po žicama,

b) udarci batićem po kutiji za rezonanciju (vidi Vd).



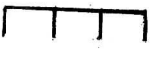
V – NEKE DRUGE MOGUĆNOSTI

a) trzanje žica trzalicom (plektronom),

b) prste ili nokte postaviti na žice bez sviranja, što (isto) proizvodi diskretni šum,

c) snažno zatirati jednu metalnu žicu tako da udari o susjednu,

d) udarci dlanom po duljim i debljim žicama (s jednom ili objema rukama) stvaraju vrlo mekanu zvučnost. Ritam udaraca može se posebno označiti notama određenog trajanja na crtovlju,



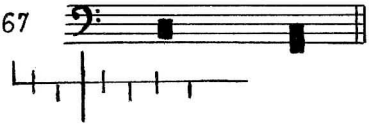
e) trljanje žica dlanom jedne ili dvije ruke daje nejak ali vrlo zvučan efekt,

f) kvrckanje označene metalne žice noktom,

g) cluster se označuje u nekoliko načina. Najčešći je od njih slijedeći:

Položaj i trajanje clustera bilježi se debljom ili tanjom crtom u crtovlju, a niže se od nje označuje pedalizacija, ili slične oznake (primjer 67).

Pr. 67



h) Pojedine se žice na harfi mogu ugoditi na način da ne tvore dijatonsku skalu. U nekim djelima suvremene nove glazbe skladatelji zahtijevaju na određenim mjestima izvođenje *četvrttonova.* Taj efekt smije biti ograničen samo na nekoliko žica, koje treba na početku djela izričito verbalno naznačiti. Ne preporučuje se alteracija žice za više od pola tona.

Ne poštuje li skladatelj strukturalna svojstva harfe, ona može postati glazbalo koje među svim instrumentima stvara najviše neželjenih šumova. Naprotiv, znalački iskorištena harfa se, uz orgulje, najviše približuje zvukovnom bogatstvu orkestralne palete.

SUMMARY

Historical Development of the Harp

The harp is a plucked string instrument of triangular shape. Each of its strings are of different length and positioned vertical to the sound board. Three types of harp exist, in terms of construction: A) arched, B) corner and C) (the modern) framed harp.

The earliest harps were mentioned in the 4000 B. C. (Sumer). Various peoples had instruments of differing shapes and sizes, the majority being the arched and corner types. – These ranged from small Egyptian harps with three or four strings to massive instruments played in the standing position. Harps were also present in Assyria, Babylonia, Greece, Rome and other ancient civilizations. In Europe, during the early Middle Ages, the harp was widely played by the northern Germanic peoples. The earliest European harps were of the framed type, having a pillar which connected the neck to the sound board. Harps were present in the British Isles during the eight and ninth centuries. A picture of a harp in the Utrecht Psalter (ninth century) is the first evidence of the presence of the harp on the European continent. From the ninth to the twelth centuries, a simple diatonic harp (known as the common harp) was widely used among troubadours and musicians of the feudal courts. The Gothic (common) harp has a very short neck, and its sound board and pillar are of practically equal length. It can be seen in numerous sculptures and manuscripts, most often as a symbol of the Biblical King David. In the early seventeenth century, three types of harps were in use: a) common harp, which has already been cited, was a simple, diatonic instrument, having a small number of strings and very limited modulatory possibilites. b) The Irish harp enjoyed great popularity among the Irish people. Until the early sixteenth century, it was a diatonic instrument. Later, it was constructed with two parallel rows of strings, and became a chromatic instrument. In the sixteenth and seventeenth centuries, its use spread to Italy. The double harp (Arpa doppia) had two crossed rows of strings, one of which produced semitones. In Italy during the sixteenth and seventeenth centuries, this type of harp was used by various musical groups, in opera and ballet (Monteverdi, Orpheus 1607). In the Pyrenees Peninsula this harp also enjoyed wide favor.

The chromatic Welsh Triple Harp with three rows of strings was also in use. During the barocque period, both diatonic and chromatic harps were used in the basso continuo (e. g. Handel used the harp in several oratorios and cantatas). The attempt to introduce special strings in the diatonic row in order to make it chromatic was unsatisfactory and made playing difficult. Around the year 1666. Tyrolean folk harp builders were the first to construct harpes with notches for shortening the vibrating lengths of the individual strings (Hackenharfe). This made it possible to raise the pitch of an individual string by a semitone and led to the pedal mechanism invented by Hochbrucker of Bavaria around 1720. In this type of harp, the hooks for shortening the vibrating length of the strings on the harp neck were connected to foot pedals, thus leaving the arms free. This single--action pedal harp was quite fashionable in the eighteenth century, particularly in Paris. At this time; the development of the harp in the modern sense bagan. The first harp

virtuosi and concert players date from this period. Orchestral composers of this period only used this harp sporadically since it was only possible to play it in eight major tonalities and the corresponding parallel minor tonalities. The double-action pedal harp, first constructed in the early nineteenth century by Sebastian Erard, could be played in all keys. In this harp, all the strings are tuned in the key of C-flat major and each can be raised two semitones with the foot pedals. From this time forward, solo literature composed for the harp began to develop. The harp was used in opera and ballet and somewhat later in symphonic poems. In the second half of the nineteenth century, the harp found its place in symphonies, and at the end of the century its use enriched all branches of music. In the early twentieth century, the harp was much used by impressionists in concert, chamber and solo works. The Paris Conservatory is the most important center for harp study and produces a large number of excellent harpists, among which are several composers.

The diatonic harp was brought to America in the sixteenth century by the Spanish conquistadors. It received immediate acceptance as did later the single-action and double-action pedal harps. At the end of the 19th century, American builders began manufacturing large concert harps, improving upon the Erard harp. An American school of harp playing developed. Today the harp is a very popular instrument in America.

The harp is gaining incresed importance in music. Contemporary and avant garde (Neue Musik) composers write extensively for the harp, creating valuable literature. Everywhere, the number of professional harpists, concert soloists and amateurs is increasing.

Construction and Mechanism of the Harp
Playing Technique

The modern harp is triangular in shape. It is from 170 to 185 cm in height and up to 100 cm in width. It has 46 to 47 diatonically tuned strings (from C-flat in the contra octave to G"" flat). The triangle consists of the following: the neck which supports the mechanism for the shortening of the vibrating length of the strings and the tuning pins; the hollow soundboard, to which the lower ends of the strings are attached, and which amplifies the vibrations; the pillar which connects the soundboard and the neck; and the pedestal which supports the instrument and has seven pedals, each of which works to two notches. The series of strings represent seven notes to the octave of the major scala of B, for convenicence referred to as C-flat. By depressing a pedal one notch, the pitch of a string is raised by a semitone and by depressing it to two notches, the pitch of a string is raised by a whole-tone. Three pedals (B, C-flat, and D-flat) are located on the left side of the pedestal and four (E-flat, F-flat, G-flat and A-flat) on the right side. The harp is played in a sitting postition, resting on the right shoulder with the feet on the pedals. The strings are stroked or plucked in their mid-lenght by the fingers of both hands, with the exception of the little fingers. The fingering of both hands is parallel. The finger must first be positioned on the string before plucking it.
The player must tune the harp himself.

Harp Possibilities

Harp strings sound and resonate. When the harpist plucks a string, each produces a sound according to its nautral characteristic: long, thick strings produce a sound of longer duration than short, thin strings. To stop a string from sounding, the harpist must again place a finger on the vibrating string. The strings producing low and middle tones also produce overtones, resulting in the typical harp sound.

The harp has three registers: a) the low register is composed of the 10 to 12 thickest metal strings (from the beginning of the contra octave to the midpoint of the great octave). Individual strings produce a sound lasting four to five seconds which slowly fades. b) The middle register encompasses the gut strings from the midpoint of the great octave to the midpoint of the two--lined octave. In this register, the harp sounds fullest. The tones last for one to two seconds in forte. c) The high register consists of short strings from the midpoint of the two-lined octave to the highest strings. The tones of this register are of a harsh, short character, best played in the piano dynamic.

The harp is a chordal instrument. The chords are naturally played in a somewhat arpeggio manner. They should not be excessively wide (tenths of eleventhS) and it is recommendable that they not exceed four tones pet hand. In passages, it is well that the composer bear in mind that the harp is played with only four fingers of each hand. Chromatic scales cannot be performed. In keys with flats, the harpist can easily transpose up a semitone, and in keys with sharps down a semitone. Two pedals can be positioned to enable two adjacent strings to produce the same pitch (enharmonic, double notes). Glissando passages are performed by drawing the fingers across a group of strings in a sweeping motion. In addition to diatonic scales, it is possible to perform all augmented and diminished chords in all tonalities using glissando technique. Flageolett tones are performed on the gut strings. The hand shortens the string at its midpoint and only the upper half the string is played. A tone an octave above the fundamental tone is thus produced which has a clear, crystalline timbre differing from that of the unblocked string. Staccato tones are most commonly produced by the left hand which suppresses the vibration of a string immediately after it is plucked. Tones played using the fingernail have a nasal quality, and a similar quality results from glissandi produced with the fingernails. Other effects ehich the harp can produce include vibrato, buzzing of the pedals, thunder, timpani percussion etc.

Composers of new, avant garde music have employed the harp extensively because of its rich possibilities for various effects. They have introduced numerous new ones (effects using the pedals, special glissandi, percussive effects on the strings or the wooden parts of the instrument, new effects using fingernails to name a few).

LITERATURA

Andrew J., Principles of Composition for Harp, Harp News, Fall 1957.

Bach Ivan, Anđeli s glazbalima zagrebačke katedrale iz 1406. godine, Arti musices, Broj 7, Zagreb 1976.

Biggs D. Robert, The Sumerian Harp, The American Harp Journal, Spring 1968.

Berlioz Hector, Mémories, Ed. Garnier–Flammarion, Paris 1969.

Buntig Edward, The Irish Harp and Harpers, Dublin 1840, reprint 1969.

Calvo–Manzano Rosa, Les Concerts en Espagne, Bulletin de Assotiation Internat. des Harpistes et Amis de la Harpe, Paris, Automne 1970.

Chaloupka Stanley, Harp scoring, Printed in USA by S. Chaloupka 1979.

Chielsen Mielke Dolores, I Hear a Harp, Harp News, Fall 1963.

Cvekan Paškal, Franjevci u Abinim Našicama, izdanje autora, Našice 1981.

Dobrodinský Bedřich, Problémy harfové hry, Ed. Panton, Praha 1975.

Dobronić Rajka, Harfa, Muzička naklada, Zagreb 1963.

Dulova Vera, Iskustvo igri na arfe, Sovjetski kompozitor, Moskva 1975.

Ejnes Michèle, Petite histoire de la Harpe en Espagne du Moyen-Age au 18. Siècle, Bulletin de Assot. Internat. des Harpistes etc., Paris, Printemps 1970.

Gudger D. W., Händels Harfenkonzert, Mitteilungsblatt der Vereinigung deutscher Harfenisten, Berlin Nr. 30. und 31.

Hammerstein Reinhold, Diabolus in Musica, Francke Verlag, Bern 1974.

Horvat Anđela, Neogotički kipovi u Zagrebu 1847. u zborniku „Iz starog i novog Zagreba", Zagreb, II izdanje Muzeja grada Zagreba, Zagreb 1969.

Jahnel N., Probleme der Harfenbesaitung, „Das Musikinstrument", Frankfurt/M., Oktober 1959.

Karkoschka Erhard, Das Schriftbild der Neuen Musik, Edition Moeck Nr. 4010, Celle 1966.

Kastner M. S., Spanische Harfenmusik (Vorwort zum: A. de Cabezón, Obras 1578), Ed. Schott, Mainz 1951.

Kortholt Le, Les harpes d'or voyagent autour du mode, „Das Musikinstrument", Frankfurt/M., Februar 1965.

Kos Koraljka, Muzički instrumenti u srednjovjekovnoj likovnoj umjetnosti Hrvatske, RAD JAZU, knjiga 351, Odjel za Muzičku umjetnost knjiga II, Zagreb 1969.

Kunitz Dr. Hans, Die Instrumentation, Teil XI „Die Harfe", Ed. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1960.

Lyon & Healy, Harp Book, Chicago 1899, reprinted in 1979.

Mancini Roberto, Monteverdi and the Arpa doppia, American Harp Journal, New York, Fall 1967.

Mason G., The Harp in contemporary Music, Harp News, Fall 1957.

Milanković Vladeta, Harfa, Muzička enciklopedija, II izdanje, sv. 2, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb 1974.

Mirković Marija, Slikarstvo lepoglavskih Pavlina, Revija „Kaj", Zagreb, VI/1979.

Musica Britanica, Vol. XXI, William Lawes, Selected Consort Music, Royal Musical Association, London 1971.

Rosellini N. F., Monumenti dell'Egitto e della Nubia..., Pisa 1832–1844.

Rensch Roslyn, The Harp – its History, Technique and Repertoire, Gerald Duckwort &Co, London 1971.

Schirinzi Alba Novela, L'Arpa, storia di un antico strumento, Milano 1961.

Schimeca Maria Giulia, L'Arpa nella storia, Bari 1938.

Snoer Johannes, Die Harfe als Orchesterinstrument, Leipzig 1898.

Stauder Wilhelm, Alte Musikinstrumente, Klinkhardt & Biermann, Braunschweig 1972.

Szarvás Klari, The Harp in Ancient Israel, American Harp Journal, New York, Spring and Fall 1972.

Tournier Marcel, La Harpe, ED. Lemoine, Paris 1959.

Tyre M., Difficult Harp Passages in orchestral Works, Harp News, New York, 9/1964.

Vernillat France, The Harp literature in France in the 18th Century – American Harp Journal, Spring 1974.

Vita Mirella, La Harpe en Italie au temps de Monteverdi, Assot. Internat. des Harpistes etc., Paris, Novembre 1967.

Vodič kroz Knežev dvor, Izdanje Dubrovačkog muzeja, Dubrovnik 1972.

Werber Eugen, Kršćanstvo prije Krista? – Liber, Zagreb 1972.

Zabaleta Nicanor, The Harp in Spain from the XVI to XVIII Century, Harp News, New York, Fall 1964.

Zingel Dr. Hans Joachim, The Development of the European Harp, Harp News, Fall 1958. and Spring 1959.

Zingel H. J., Die Entwicklung des Harfenspiels von den Anfängen bis zur Gegenwart, VEB Fr. Hofmeister Musikverlag, Leipzig

Zingel H. J., König Davids Harfe in der abendländischen Kunst Köln 1968.

Zingel H. J., Harp Music, Harp News, Fall 1959, Spring 1960, Fall 1960 and Spring 1961.

Zingel H. J., Harfenmusik im 19. Jahrhundert, Wilhelmshafen 1976.

Zingel H. J., Harfenspiel im Barockzeitalter, Regensburg 1974.

Zingel H. J., Lexikon der Harfe, Regensburg 1974.

Zingel H. J., Verzeichnis der Harfenmusik, Hofheim am Taunus 1965.

POPIS SLIKA

Slika 1 *Znak za harfu u sumerskom pismu, oko 3100 pr. n. e.*

Slika 2 *Otisak pečata nađen u Iranu, oko 3400 pr. n. e.*

Slika 3 *Žena s harfom. Detalj sumerske glinene pločice iz hrama Sin u Kafagu, današnji Irak. Oko 3000 pr. n. e.*

Slika 4 *Jarac koji svira harfu. Licitarski kalup izrađen iz tvrdog drva, Maribor, svršetak 18. stoljeća. Pokrajinski muzej Maribor.*

Slika 5 *Harfist iz Meggida, oko 3000 pr. n. e.*

Slika 6 *Egipatske harfe: harfa blago zavinutog lučnog tipa (Egipatska stara država, 3100–2181 pr. n. e.) i drvena statueta ženskog lika s kutnom harfom (oko 730–656 pr. n. e.). British Museum, London.*

Slika 7 *Kongoanska harfa. Glazbalo plemena Wakongo iz Donjeg Konga, svršetak 19. stoljeća. Etnografski muzej u Zagrebu. Lermanova zbirka br. 241 od 16. 06. 1891. Foto Jozo Vranić, Zagreb.*

Slika 8 *Egipatska harfa uz koju sviračica kleči. Isječak slikarije iz grobnice Rekme Rea, prvog ministra pod faraonima Tutmosisom III i Amenofisom II (1438/1430–1412 pr. n. e.), Teba.*

Slika 9 *Egipatska harfa uz koju sviračica stoji. Isječak slikarije iz grobnice Nakta, Amonova svećenika pod faraonom Amenofisom II (1438/1430–1412 pr. n. e.), Teba.*

Slika 10 *Egipatski svećenici sviraju stojeći velike harfe. Slikarija iz grobnice Ramsesa IV (1112–? pr. n. e.).*

Slika 11 *Prizor iz egipatskog kućnog života*

Slika 12 *Babilonska harfa s kutijom za rezonanciju iznad žica. Reljefna figurica izrađena u terakoti. Prva babilonska dinastija, oko 1830–1600 pr. n. e.*

Slika 13 *Asirska kutna harfa. Reljef s unutrašnjeg zida Senaheribove palače, Niniva. Doba Ašurbanipalove vladavine (669–626 pr. n. e.), British Museum, London.*

Slika 14 *Firdusi: Šahnama (Knjiga perzijskih kraljeva). Prizor iz privatnog života. Rukopis vjerojatno rađen u Carigradu 1573. Arhiv Hrvatske Zagreb, MS A 1. fol. 454 verso. Foto Arhiv Hrvatske, Zagreb*

Slika 15 *Harfa s okvirom. David u molitvi. Minijatura Julija Klovića (Julius Clivius Croata) 1498–1578*

Slika 16 *Kralj David s harfom. Crtež-minijatura u rukopisnoj knjizi „Evangelia Lucae et Ioannis", 11. stoljeće. Bibliotheca Metropolitana MR 153, fol. 1 u Nacionalnoj i sveučilišnoj biblioteci u Zagrebu*

Slika 17 *Svirač harfe. Reljef na korskoj klupi u katedrali Sv. Dujma u Splitu. Rad majstora Buvine, 13. stoljeće*

Slika 18 *Kralj David s harfom. Minijatura u inicijalu „B" (Beatus) u rukopisnoj knjizi „Breviarium Zagrabiense", 14. stoljeće. Bibliotheca Metropolitana MR 120 u Nacionalnoj i sveučilišnoj biblioteci u Zagrebu*

Slika 18a *Kralj David s harfom. Minijatura u inicijalu „B" (Beatus) u rukopisnoj knjizi „Biblia solemnis ecclesiae Cathedralis Zagrabiensis", 14. stoljeće. Bibliotheca Metropolitana MR 159 u Nacionalnoj i sveučilišnoj biblioteci u Zagrebu*

Slika 19 *Anđeo s harfom (srebro pozlaćeno, visina 62 mm), rađen prije 1406. godine. Riznica zagrebačke katedrale. Foto Jozo Vranić, Zagreb*

Slika 20 *Anđeo s harfom. Detalj poliptiha Lovre Marinova Dobričevića u crkvi Sv. Marije u Dubrovniku 1465–1466*

Slika 21 *Profili srednjovjekovnih harfa koje se pojavljuju na likovnim spomenicima s područja Hrvatske. Prema studiji Koraljke Kos: „Muzički instrumenti u srednjovjekovnoj likovnoj umjetnosti Hrvatske", Zagreb, Rad JAZU 1969*

Slika 22 *Kralj David s harfom. Detalj prozorskog stakla u crkvu Sv. Lovre u Nürnbergu. Izradio Peter Hemmel iz Andaua 1480*

Slika 23 *Staroirska harfa, oko 1400. Trinity College, Dublin*

Slika 23 a *Renesansna harfa s dvostrukim nizom usporednih žica. Suvremena rekonstrukcija. Foto Mladen Magdalenić, Zagreb*

Slika 23 b *Detalj renesansne harfe s dvostrukim nizom usporednih žica*

Slika 24 *Skica dvostruke harfe s prekriženim žicama (arpa doppia)*

Slika 25 *Velška harfa sa tri reda žica. Izradio David Evans, London 1736. Victoria and Albert Museum London*

Slika 25 a *Detalj vrata sa žicama velške trostruke harfe*

Slika 26 *Harfa s kukama. Izradio Antonio Bertolini 1790. u Dubrovniku. Dubrovački muzej, Knežev dvor Dubrovnik. Foto Putnik Dubrovnik*

Slika 26 a *Detalj vrata harfe s kukama iz Kneževa dvora u Dubrovniku*

Slika 27 *Suvremena irska harfa s kukama. Izradio John Morley, London. (Vlasništvo R. Dobronić, Zagreb). Foto Jozo Vranić, Zagreb*

Slika 28 *Nadermanova harfa s jednim redom pedala. Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb. Foto Jozo Vranić, Zagreb*

Slika 28 a *Nadermanova harfa – detalj: unutrašnjost harfina vrata s polugama*

Slika 28 b *Nadermanova harfa – detalj: harfin vrat s vijcima i kvačicama*

Slika 28 c *Naljepnica u unutrašnjosti Nadermanove harfe*

Slika 29 *Erardova harfa s dvostrukim redom pedala. (Vlasništvo R. Dobronić, Zagreb)*

Slika 30 *Kromatska harfa tvrtke Pleyel, Paris 1897*

Slika 31 *Suvremena koncertna harfa tvrtke Salvi, Italija, Model „Electra"*

Slika 31 a Orekstralni model suvremene harfe

Slika 32 Omjer veličina suvremene irske, Nadermanove, Erardove i velike koncertne harfe. Foto Đuro Slako, Zagreb

Slika 33 Dva tipa suvremene harfe bez pedala (non-pedal harfe)

Slika 34 Veći tip suvremene harfe bez pedala, zvane trubadurska

Slika 35 Orkestar sastavljen od harfa s pedalima i harfa bez njih

Slika 36 Sv. Cecilija s harfom. Rad nepoznatog slikara prema slici Pierrea Mignarda (1610–1695) u Louvreu, Paris. Nadbiskupski dvor u Zagrebu. Foto Jozo Vranić, Zagreb

Slika 37 David s harfom. Vratnica pozitiva (tempera na drvu). Rad nepoznatog slikara Pavlina, 18. stoljeće. Veternica (Hrvatsko Zagorje). Foto Jozo Vranić, Zagreb

Slika 38 Kralj David s harfom. Drveni kip na orguljama u crkvi uršulinka u Varaždinu, oko 1730. Foto Doris Baričević, Zagreb

Slika 39 Anđeli muziciraju. Drveni kipovi na orguljama (iz 1761) crkve Sv. Marije Jeruzalemske na Trškom vrhu, Krapina (Hrvatsko Zagorje). Foto Doris Baričević, Zagreb

Slika 40 Saul baca koplje na Davida. Bareljef na korskoj klupi u crkvi Sv. Antuna u Našicama. Rad franjevca Junipera Stilpa između 1765 i 1774. Foto Ollrom, Našice

Slika 41 David svira i pleše pred Zavjetnim kovčegom. Bareljef u drvu na korskoj klupi crkve Sv. Antuna u Našicama. Rad fra Junipera Stilpa, 18. stoljeće. Foto Doris Baričević, Zagreb

Slika 42 Mudraci Apokalipse (Dvadeset i četiri starca u poklonu Jaganjcu). Zidna slikarija u crkvi Sv. Bogorodice u Lepoglavi (Hrvatsko Zagorje). Djelo Ivana Rangera (1700–1753)

Slika 42 a, b Detalji slike 42. Foto arhiv Strossmayerove galerije u Zagrebu

Slika 43 Kralj David s harfom. Drveni kip na orguljama (iz 1761) crkve u Mariji Gorici (Hrvatsko Zagorje). Foto Ljerka Krtelj, Zagreb

Slika 44 Muzički instrumenti. Štukatura u svetištu crkve Sv. Antuna Opata u Velom Lošinju. Rad atribuiran braći Somazzi iz Švirarske, kraj 18. stoljeća. Foto Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture, Rijeka

Slika 45 Anđeli koji sviraju. Detalj zidne slike „Uznesenje B. D. Marije na nebo'' na kupoli u svetištu crkve Sv. Marije Snježne u Kamenskom (Hrvatsko Zagorje). Rad Fridrika Hamerlića, 1839. Foto Nino Vranić, Zagreb

Slika 46 Kralj David Svira harfu. Slika na klasicističkim orguljama u Risvici (Hrvatsko Zagorje). Rad nepoznatog slikara prve polovine 19. stoljećaa. Foto B. Bardović, Zagreb

Slika 47 *David i Aron. Neogotički drveni kipovi u katedrali Sv. Stjepana u Zagrebu iz 1847. Rad A. Sickingera (München 1807–1873)*

Slika 48 *Vinjeta s harfom. Iz tiskare Ljudevita Gaja, Zagreb, 1848.*

Slika 49 *Muze. Slika na stropu „Zlatne dvorane" u Zagrebu, Opatička ulica 10. Rad Ivana Tišova (1870–1928)*

Slika 50 *Žena s harfom. Reljef u kamenu. Djelo Ivana Meštrovića (1883–1962). Original u Meštrovićevoj galeriji u Splitu*

Slika 51 *Djevojka s harfom. Crtež tušem (Zagreb 1980). Rad Ivana Lackovića Croate (1932). (Vlasništvo R. Dobronić, Zagreb)*

Slika 52 *Shematski prikaz Erardove harfe s nazivima sastavnih djelova*

Slika 53 *Kotačići s viljuškama na vratu harfe*

Slika 54 *Pedalijera prikazana shematski*

Slika 54 a *Pedalijera prikazana u položaju prema svirači*

Slika 55 *Pedali na različitim stepenima ureza*

Slika 55 a *Urezi s pedalima s obje strane harfe*

ILLUSTRATIONS

Fig. 1 *Sumerian symbol for harp, about 3100 B. C.*

Fig. 2 *Seal, found in Iran, about 3400 B. C.*

Fig. 3 *Woman with harp. Detail from a sumerian limestone plaque, the Sin temple, Khafage (Iraq). About 3000 B. C.*

Fig. 4 *Goat playing harp. Wooden cookie molding board, Maribor late 18 th century. Maribor Regional Museum*

Fig. 5 *Meggido harpist, about 3000 B. C.*

Fig. 6 *Egyptian harps: moderately arched type (31000–2182 B. C.) and a wooden statuette of woman with corner harp (about 730–656 B. C.) British Museum London*

Fig. 7 *Congo harp, Wakongo tribe in the Lower Congo, late 19 th century. Zagreb Ethnological Museum – Lerman Collection No. 241 of 16 June 1891. Photo by Jozo Vranić, Zagreb*

Fig. 8 *Egyptian harp, played in a kneeling position. Detail of a painting from the grave of Rekme-Re, first minister under Pharaons Thutmose III and Amenophis II (1438/1430–1412 B. C.), Thebes*

Fig. 9 *Egyptian harp, played in a standing position. Detail of a painting in the grave of a priest of Amon Nakt, under Pharaon Amenophis II (1438/1430–1412 B. C.), Thebes*

Fig. 10 *Egyptian priests playing large harps in a standing position. Painting in the sepulchre of Rhamses IV (1112–? B. C.)*

Fig. 11 *Domestic egyptian scene*

Fig. 12 *Babylonian harp with a sound board over the strings, terra cotta relief figure. Babylonian First Dynasty 1830–1600 B. C.*

Fig. 13 *Assyrian corner harp. Relief from an internal wall of the palace of Sennacherib, Ninaveh, from the reign of Assurbanipal 669–626 B. C. British Museum London*

Fig. 14 *Firdusi: Shahnama (Book of Persian Kings). Domestic scene. Manuscript from 1573, probably written in Istambul. Archives of Croatia, Zagreb. Photo by Archives of Croatia, Zagreb*

Fig. 15 *Frame harp. Praying David. Miniature by Julije Klović (Julius Clovius Croata) 1498–1578*

Fig. 16 *King David with harp, miniature drawing in a manuscript „Evangelia Lucae et Ioannis", 11 th century. Bibliotheca Metropolitana MR 153, fol. 1, National and University Library in Zagreb*

Fig. 17 *Harpist. Relief on chair stall, Split Cathedral, by Master Buvina, 13 th century*

Fig. 18 *King David with harp, illuminated letter „B" (Beatus), in a manuscript „Breviarium Zagrabiense", 14 th century, Bibliotheca Metropolitana MR 120, National and Univesity Library in Zagreb*

Fig. 18a *King David with harp, illuminated letter „B" (Beatus) in a handwritten book „Biblia solemnis ecclesiae Cathedralis Zagrabiensis", 14th century, Bibliotheca Metropolitana MR 159, National and University Library in Zagreb*

Fig. 19 *Angel with harp, gold-plated silver, 62 mm in height, before 1406. Treasure of the Zagreb Cathedral. Photo by Jozo Vranić, Zagreb*

Fig. 20 *Angel with harp. Detail from the altar painting by Lovro Marinov Dobričević, St. Mary's Church, Dubrovnik 1465–1466*

Fig. 21 *Types of medievales harps from the territory of Croatia, taken from a study by Koraljka Kos „Musical Instruments in Croatian Fine Arts During the Middle Ages", „Rad", published by the Yugoslav Accademy of Science and Arts, Zagreb 1969*

Fig. 22 *King David with harp, window detail, St. Lorenz Church, Nürnberg, by Peter Hemmel von Andau 1480*

Fig. 23 *Ancient Irish harp, about 1400. Trinity College, Dublin*

Fig. 23 a *Renaissance harp with parallel double row of strings. Modern reconstruction. Photo by Mladen Magdalenić, Zagreb*

Fig. 23 b *Detail of Renaissance harp with parallel double row of strings*

Fig. 24 *Sketch of a double harp with crossed strings (arpa doppia)*

Fig. 25 *Welsh triple harp, with three rows of strings, by David Evans, London 1736. Victoria and Albert Museum, London*

Fig. 25 a *Detail from the Welsh triple harp, neck with strings*

Fig. 26 *Hooked harp by Antonio Bertolini 1790 Dubrovnik. Dubrovnik Museum, Rector's Palace, Dubrovnik. Photo by Putnik Dubrovnik*

Fig. 26 a *Detail from neck of hooked harp, Rector's Palace, Dubrovnik*

Fig. 27 *Modern hooked Irish harp by John Morley, London. (Owned by R. Dobronić, Zagreb). Photo by Jozo Vranić, Zagreb*

Fig. 28 *Simple-pedal harp by Naderman. Zagreb Museum of Decorative Arts. Photo by Jozo Vranić, Zagreb*

Fig. 28 a *Detail of Naderman harp, inside of the neck*

Fig. 28 b *Detail of the Naderman harp, neck with pegs and mechanics*

Fig. 28 c *Label inside Naderman harp*

Fig. 29 *Erard harp, double rows of pedals. (Owned by R. Dobronić, Zagreb)*

Fig. 30 *Chromatic Pleyel harp, Paris 1897*

Fig. 31 *Modern concert harp „Electra" by Salvi, Italy*

Fig. 31 a *Modern orchestral harp*

Fig. 32 *Photo showing comparative sizes of the Irish harp, Naderman harp, Erard harp and large Concert harp. Photo by Đuro Slako, Zagreb*

Fig. 33 *Two types of modern „Non-pedal" harps*

Fig. 34 *Large type of modern „Non-pedal" harp, so-called „Troubadour „Harp"*

Fig. 35 *Orchestra of pedal and non-pedal harps*

Fig. 36 *St. Cecilia with harp, a work by an unknow artist after a painting by Pierre Mignard (1610–1695) in the Louvre, Paris. The Court of Archbishop in Zagreb, Photo by Jozo Vranić, Zagreb.*

Fig. 37 *David with harp. Door of portable organ (tempera on wood), by an unknow Paulist painter, 18th century, Veternica, Croatia, Photo by Jozo Vranić, Zagreb*

Fig. 38 *King David with harp. Wood carving on the organ in the church of Sisters of St. Ursula in Varaždin, Croatia, about 1730. Photo by Doris Baričević, Zagreb*

Fig. 39 *Angels playing. Wood carving on the organ in St. Mary's of Jerusalem Church in Krapina, Croatia, about 1761. Photo by Doris Baričević, Zagreb*

Fig. 40 *Saul throwing spear on David. Relief on chair stall in St. Antony's Church in Našice, by Franciscan Juniper Stilp, about 1765–1774. Photo by Ollrom, Našice*

Fig. 41 *David playing and dancing in front of Ark of convenant, relief on chair stall in St. Antony's Church in Našice, by Juniper Stilp, the 18th century. Photo by Doris Baričević, Zagreb*

Fig. 42 *Twenty-four elders adoring Lamb. Mural by Ivan Ranger 1700–1753 in the church in Lepoglava, Croatia*

Fig. 42 a,b *Details from Fig. 42. Photo Archives of Strossmayer Gallery, Zagreb*

Fig. 43 *King David with harp. Wood carving on the organ (1761) of the church in Marija Gorica, Croatia. Photo by Ljerka Krtelj, Zagreb*

Fig. 44 *Musical instruments. Depicted on the walls of the sanctuary of St. Antony's Parish Church in Veli Lošinj, Croatia. Work attributed to the brothers Somazzi of Switzerland, late 18th century. Photo by Regional Institute for the Preservation of Monuments, Rijeka*

Fig. 45 *Angels playing. Mural detail from the „Assumption of the Virgin Mary", dome in the sanctuary of the church in Kamensko, Croatia, by Fridrik Hamerlić, 1839. Photo by Nino Vranić, Zagreb*

Fig. 46 *King David playing harp. Painting on a classical organ, Risvica, Croatia, early 19th century. Photo by B. Bardović, Zagreb*

Fig. 47 *David and Aron. Wood carvings by A. Sickinger from Munich (1807–1873), placed in the St. Steven's Cathedral in Zagreb in 1847*

Fig. 48 *Vignette with harp, from the catalogue of the publishing house of Ljudevit Gaj, Zagreb 1848*

Fig. 49 *Muse. Painting by Ivan Tišov 1870–1928, Golden Hall in Zagreb, Opatička Street No. 10*

Fig. 50 *Woman with harp. Relief in stone by Ivan Meštrović 1883-1962, Meštrović Gallery in Split*

Fig. 51 *Girl with harp, ink drawing by Ivan Lacković Croata (1932), Zagreb 1980. (Owned by R. Dobronić, Zagreb)*

Fig. 52 *Sketch of Erard double-action harp*

Fig. 53 *Tuning pins on the harp neck*

Fig. 54 *Pedaliera (pedal board) presented schematically*

Fig. 54 a *Pedaliera presented in the position facing the harpist*

Fig. 55 *Pedals depressed to various notches*

Fig. 55 a *Notches with pedals on both sides of the harp*

KAZALO IMENA
INDEX OF NAMES

A

	strana
Adam François	41
Agricola Martin	27
Ahmes I	15
Albano Marcello	27
Albini Filippo	27
Albrechtsberger Johann Georg	39
Amenofis II	16, 118, 122
Anaxiles	17
Aron	26, 122, 124
Ašurbanipal	19, 118, 122
Aubert François	40

B

Bach Carl Philipp Emanuel	35
Banchieri Adriano	27
Banchieri Lorenzo	27
Bardović B.	56, 120, 125
Baričević Doris	49, 50, 51, 120, 124
Bartok Bélla	43
Beaujuyeulx Baltasare	27
Beaumarchais Pierre Augustin Caron de	34
Beethoven Ludwig van	39, 40
Beethoven na harfi	39
Bellini Vincenzo	40
Berlioz Hector	38, 39, 41
Bermudo Juan	29
Bertolini Antonio	30, 33, 119, 123
Boieldieu François	39
Brahms Johannes	39
Britten Benjamin	43
Bruckner Anton	40
Bussotti Silvano	108, 109
Buvina majstor	21, 118, 122

C

Cabezón Antonio de	29
Cabezón Hernando de	29
Caccini Giulio	27
Caplet André	41
Cardon Louis	35
Casella Alfredo	43
Cataneo Claudia	27
Cecilija sveta	48, 120, 124
Chatterton John R.	39
Cherubini Luigi	39
Clementi Muzio	39
Coelho Manuel Rodriguez	31
Cousineau Georges i sin	33
Czerny na harfi	39

Č

Čajkovski Petar Iljič	41, 85

D

Dante Alighieri	26
David	17, 20, 21, 22, 25, 31, 49, 53, 56, 118, 119, 120, 122, 123, 124
Debussy Claude	41
Delibes Leo	41
Dizi François Joseph	39
Dobričević Lovro Marinov	24, 119, 123
Dobronić dr Lelja	5, 7
Donizetti Gaetano	39, 40
Dussek Jan Ladislav	39
Dvořak Antonin	40

E

Egk Werner	43
Electra, model Salvi harfe	42
Erard Sebastian, Erardova harfa	37, 38, 40, 41, 44, 62, 69, 114, 119, 121, 123, 125
Evans David	28, 119, 123

F

Filip Dobri 23
Filip Smjeli 23
Firdusi 19, 118, 122
Flour Mirelle 41

G

Gaj Ljudevit 57, 121, 125
Galilei Galileo 26
Galilei Vincenzo 26
Giovanni Leonardo dall'Arpa 27
Glinka Mihail Ivanovič 39
Gluck Christoph Wilibald 35
Godefroid Felix 39
Goeppfert Georges Adam 33
Goldstein Slavko 5, 7
Gombert Nicolo 27
Gonzaga, dvor u Ferrari 27
Gossec François – Joseph 35
Gounod Charles 40, 88
Grandjany Marcel 41
Grétry Erneste Modeste 35
Guillaume de Machault 23
Guiness grof od 35

H

Hamerlić Fridrik 55, 120, 124
Händel Georg Friedrich 31, 113
Hansen, majstorska radionica 33
Hartmann, izdavač 34
Hasselmans Alphonse 39, 83
Haydn Josef 39
Hemmel Peter 25, 119, 123
Henestrosa Venegas de 29
Hindemith Paul 43
Hochbrucker Christian 35
Hochbrucker obitelj 33, 113
Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 39
Holtzman, majstorska radionica 33
Homer 17
Honegger Arthur 43

I

Inghelbrecht Désiré – Émile 41
Ivan Neustrašivi 23

J

Jamet Pierre 41
Jolivet André 43
Jouence vojvoda od 27

K

Kagel Mauricio 108, 109
Karlo VI 33
Klović Julije 20, 118, 122
Knüpfer Sebastian 31
Koering René 109
Kos Koraljka 4, 5, 7, 24, 119, 123
Krenek Ernst 43
Krieger Johann 31
Krumpholz Jan Křtitel 35
Krtelj Ljerka 53, 120, 124

L

Labarre Théodore 39
Lacković Croata Ivan 59, 121, 125
Landi Stefano 27
Laskine Lilly 41
Lawes William 31
Lerman Dragutin 15
Lesueur Jean François 40
Liszt Franz 39, 41
Liszt na harfi 38
Luj XVIII 38
Lyon & Healy, tvrtka 43

M

Magdalenić Mladen 27, 119, 123
Mahler Gustav 40
Majone Ascanio 27
Marazzoli Marco – Marco dall'Arpa 27
Marija Antoaneta 33
Mary od Lorraine 27
Massenet Jules 40

Mazarin kardinal 27
Méhul Étienne – Nicolas 40
Mendelssohn Bartholdy Felix 39
Meštrović Ivan 58, 121, 125
Meyerbeer Giacomo 40
Michi Orazio dall'Arpa 27
Mignard Pierre 48, 120, 124
Milhaud Darius 43
Molza Tarquinia 27
Monteverdi Claudio 27, 113
Morley John 32, 119, 123
Mozart Wolfgang Amadeus 35
Mudarra Alonso de 29

N

Naderman François Josephe jun. 38, 39
Naderman Jean Henri, otac 33, 34, 35, 36
Naglić dr Vladimir 5, 7
Nakt 16, 118, 122
Napoleon Bonaparte 38
Nebnefert 13

O

Oberthür Charles 39
Odisej 17
Ollrom Foto 50, 120, 124
Osman Marijan 5, 7

P

Paganini na harfi 39
Paisiello Giovanni 35
Palero Francisco Fernandez 31
Parish – Alvars Elias 38, 39
Peri Jacoppo 27
Petrini Franz 35, 39
Pierné Gabriel 84
Pleyel Journal de 34
Pleyel tvrtka 39, 41, 119, 123
Ponte Costanza da 27
Posse Wilhelm 39
Powel John 31
Praetorius Michael 25
Prokofjev Sergej 43
Ptolomej I 15

R

Radica Ruben 4, 5, 7
Ramses IV 17, 118, 122
Ranger Ivan 51, 120, 124
Ravel Maurice 41
Reinecke Karl 39
Rekme Re 16, 118, 122
Renié Henriette 41
Ribayaz Lucas Ruiz de 31
Rimski Korsakov Nikolaj 41
Rodio Rocco 27
Rodriguez Jordi 31
Rossini Gioacchino 39, 40
Rousseau Jean Jacques 34
Roussel Albert 41
Rubelli – Ligutić Leposava 5, 7

S

Saint-Saëns Camille 39
Salvi tvrtka 41, 119, 124
Saul 31, 50, 120, 124
Salzedo Carlos 41, 43, 108
Scheidler Dorette 38
Scheidt Samuel 31
Schuëcker Heinrich i Edmund 39
Schumann Robert 41
Schütz Heinrich 31
Semler, majstorska radionica 33
Senaherib 19, 118, 122
Serocki Kazimierz 109
Sickinger A. 56, 120, 125
Slako Đuro 44, 120, 124
Smetana Bedřich 41, 88
Smitt Florent 41
Snoer Johannes 39
Somazzi braća 54, 120, 124
Spohr Madame 38
Spohr Ludwig 38, 39
Spontini Gaspare 40
Stilp Juniper 50, 51, 120, 124
Stradivari Antonio 33
Stravinski Igor 43
Strauss Richard 41

T

Tabak – Aviani Blaga 5, 7
Tailleferre Germaine 43
Tedeschi Luigi Maurizio 39
Teubner Wolfgang 31
Thomas John 39
Tišov Ivan 57, 121, 125
Tomas de Santa Maria 31
Tournier Marcel 41
Trabacchi Giovanni 27
Treutlin Johann 31
Trneček Hanuš 39
Tutmosis III 16, 118, 122

V

Verdi Giuseppe 40
Vetter Johann Paul 33
Vila Pedro Alberto 31
Viotti Giovanni Battista 39
Vranić Jozo 15, 16, 23, 32, 48, 49, 118, 119, 120, 122, 123, 124
Vranić Nino 55, 120, 124

W

Wagner Richard 41, 80, 88
Widor Charles 39
Wurlitzer tvrtka 43

Z

Zabaleta Nicanor 41
Zabel Albert 39, 83
Zachow Friedrich Wilhelm 31
Zamara Alfred 39
Zamara Anton 39

SADRŽAJ

Umjesto predgovora 5
Povijesni razvitak harfe (s ilustracijama) 9
Građa i mehanizam harfe – Tehnika sviranja na harfi 61
Izvođačke mogućnosti harfe (s notnim primjerima) 71
Sažetak 113
Literatura 116
Kazalo imena 126

Rajka Dobronić-Mazzoni
Knjiga o harfi

Izdavač

Sveučilišna naklada Liber
Zagreb, Savska cesta 16

Za izdavača
Mira Krizmanić

Glavni urednik

Milan Mirić

Urednik

Lepa Rubelli-Ligutić

Tehnički urednik

Marijan Osman

Lektor

Blaga Aviani-Tabak

Likovna oprema

Mihajlo Arsovski

Notografija
Hajrudin Osmanagić

BR. MK 333

Tisak

Sveučilišna naklada Liber